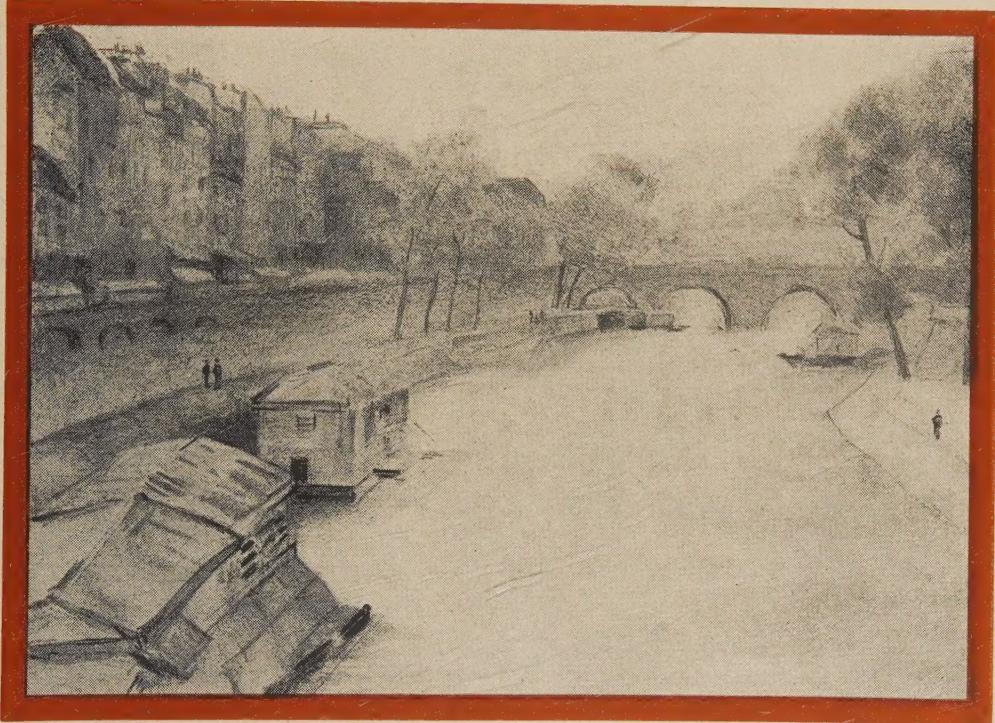


# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

DÉCEMBRE 1938



S O M A I R E

ROSES DES VENTS ET ROSES DE PERSONNAGES A L'ÉPOQUE ROMANE, PAR M. JURGIS BALTRUSAITIS. ¶ LE RETABLE D'AMBIEURLE, PAR M. JACQUES DUPONT. ¶ QUELQUES NOTES SUR L'ŒUVRE DU TITIEN, PAR M. AUGUST L. MAYER. ¶ JOURNAL DE VOYAGE A CONSTANTINOPLE PAR LE COMTE DE CAYLUS, PUBLIÉ PAR M. P.-E. SCHAZMAN (FIN). ¶ UN PEINTRE PEU CONNU : BROSSARD DE BEAULIEU, PAR M. PIERRE MOISY. ¶ BIBLIOGRAPHIE. ¶ MUSÉOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

A PARIS -- FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## T A R I F DES ABOUNNEMENTS

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER {	Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm..... 210 fr.
	Autres Pays..... 230 fr.
Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)	

### ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25×30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER {	Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm..... 310 fr.
	Autres Pays..... 340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

## B U L L E T I N D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

à partir du 1<sup>er</sup> ..... 19 .....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

\* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs : .....

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....

Nom : ..... Signature : .....

Adresse : .....

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

# S O M M A I R E

D É C E M B R E 1 9 3 8

Roses des vents et roses de personnages à l'époque romane, par <i>M. Jurgis BALTRUSAITIS</i> , Professeur à l'Université de Kaunas.....	265
Le retable d'Ambierle, par <i>M. Jacques DUPONT</i> .....	277
Quelques notes sur l'œuvre du Titien, par <i>M. August L. MAYER</i> .....	289
Journal de Voyage à Constantinople par le Comte de Caylus, publié par <i>M. P.-E. SCHAZMAN</i> (fin).....	309
Un peintre peu connu : Brossard de Beaulieu, par <i>M. Pierre MOISY</i> .....	323
Bibliographie.....	327
Muséographie .....	335

---

Sur la couverture de ce fascicule est reproduite une gravure de M. Léon Lang, lauréat du deuxième prix de 1939 de la Société de la Jeune Gravure contemporaine, société dont le dixième anniversaire vient d'être fêté par une grande exposition organisée par la « Gazette des Beaux-Arts ».

## LA JEUNE GRAVURE CONTEMPORAINE

Je crois que tous les visiteurs de l'exposition organisée à la Galerie de La Gazette des Beaux-Arts et de Beaux-Arts en emporteront la même impression de plénitude et d'euphorie. L'ensemble est d'une exceptionnelle qualité, et quelles que soient les différences de tempérament et de métier qui séparent les uns des autres, A. de la Patellière, Yves Alix, Gérard Cochet, Et. Courtault, Anthony Gross, P. Guastalla, Joseph Hecht, A. Jacquemin, Léon Lang, Lotiron, Mily Possoz, Soulard, Alexéieff, Béranger, Boussingault, Brigand, Et. Collignon, Despiau, Detthow, Paul Devaux, Jean Deville, Jean Donnay, Dunoyer de Segonzac, Gros-Paul, Goerg, Hayter, Laboureur, Karin, Lieven, Hélène Marre, Montandon, Luc-Albert Moreau, Roland Oudot, Achille Ouvré, Thévenet, Touchagues, Roger Vieillard, Ch. Walch, Robert Wehrlin, l'harmonie du groupe ne peut manquer de frapper. Ce qui domine, c'est la lumière, et il est incroyable que tant d'ouvrages où jouent seulement le blanc et le noir évoquent avec tant d'intensité la couleur, l'atmosphère et l'espace.

La Jeune Gravure Contemporaine, qui fête ainsi son dixième anniversaire, assiste à son triomphe. De l'excellent catalogue publié en cette occasion, et qui contient, de la main des maîtres les plus autorisés, des articles consacrés aux différentes techniques : le bois, le cuivre, l'eau-forte, la pointe sèche, la lithographie, je retiens ceci, que la gravure vient de reconquérir son autonomie, et de reprendre une place indépendante parmi les arts plastiques. Il lui fallait se libérer d'une servitude qui l'a longtemps humiliée. La photographie et ses succédanés ont tué la gravure de reproduction, et c'est un grand bien. Désormais, les graveurs et les peintres qui sont venus à eux, ont compris que le bloc de bois ou la planche de cuivre, ou la pierre offraient un champ infini à leur imagination, que la gravure avait son esthétique singulière, et des ressources d'expression qui n'appartiennent qu'à elle. Se soumettre à un dur apprentissage devient pour eux le moyen de nouvelles conquêtes. Et c'est peut-être cette vertu du métier qui donne à ce que nous voyons ici tant de fermeté et de vigueur volontaire. Comme l'écrit si bien Guastalla : « Plus un art est abstrait, plus il comporte de conventions acceptées. » — Nous ajouterons : c'est en se soumettant qu'il s'impose.

La Gazette des Beaux-Arts ne saurait esquiver l'invitation muette, mais éloquente, qui vient de lui être faite. C'est à elle, en rénovant une vieille tradition, malheureusement abandonnée, de consacrer l'événement auquel nous assistons : la renaissance de la gravure.

Dorénavant, comme en ses plus belles années, elle offrira à ses lecteurs des gravures originales où ils retrouveront les noms dont on vient de donner la liste. Elle espère se mettre ainsi au service d'un art si noble, que d'admirables talents ont illustré en France, et qui compte, aujourd'hui, tant d'adeptes passionnés.

# ROSES DES VENTS ET ROSES DE PERSONNAGES A L'ÉPOQUE ROMANE

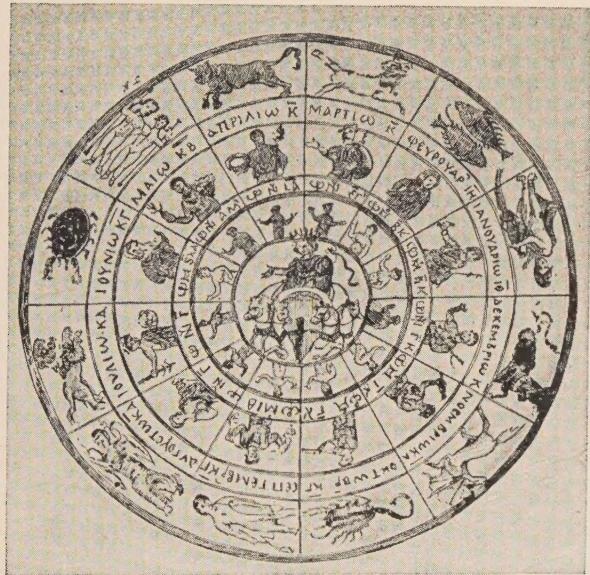


FIG. 1. — TABLEAU COSMOGRAPHIQUE CAROLINGIEN.  
(Vaticanus, 1291.)

L'imagier roman qui a constamment à évoquer l'idée du ciel, utilise souvent pour ses dessins les tableaux synoptiques de l'univers. Des constructions théologiques et même certaines figures sacrées se composent comme des constellations. Le monde des astronomes et le monde chrétien se rejoignent et se complètent. Nous avons étudié plusieurs aspects de ces combinaisons<sup>1</sup> où les animaux du Zodiaque sont remplacés par des symboles religieux. Mais les cartes du ciel ne composent pas seulement des cercles et des files de monstres symboliques. Elles impliquent aussi des personnages rayonnants. La carte céleste antique, comme celle de Bianchini ou de l'autel de Gabies, les tableaux astronomiques carolingiens (Vaticanus 1291) unissent les signes du Zodiaque et les figures humaines, incarnation des dieux, des heures ou des astres (fig. 1). Introduites dans de nouvelles compositions, ces images se transforment elles aussi et acquièrent des significations diverses. C'est de celles-ci que nous allons nous occuper.

bleaux astronomiques carolingiens (Vaticanus 1291) unissent les signes du Zodiaque et les figures humaines, incarnation des dieux, des heures ou des astres (fig. 1). Introduites dans de nouvelles compositions, ces images se transforment elles aussi et acquièrent des significations diverses. C'est de celles-ci que nous allons nous occuper.

1. Voir notre article, *L'image du monde céleste du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1938.

Ces roses humaines ne se rattachent pas toujours aux planisphères. Elles font partie du même groupe, mais elles constituent souvent une suite indépendante et leur formation ne passe pas toujours par les mêmes étapes. Ainsi les innombrables « roses des vents » des manuscrits du Moyen Age complètent et enrichissent la série antique. Ce sont des dessins à personnages, dont la d'Isidore de Séville, par quatre figures axiales un manuscrit de la Laur ques (fig. 3). Les quatre raît l'image de l'année; nombre de douze, se dépl niches. Pour Piper<sup>2</sup>, les les vents de l'atmosphère les douze figures rangées reste rien de la hiérarch ces et les dimensions. C'e rouleau d'Exultet de Ba lieu d'un symbole de la n

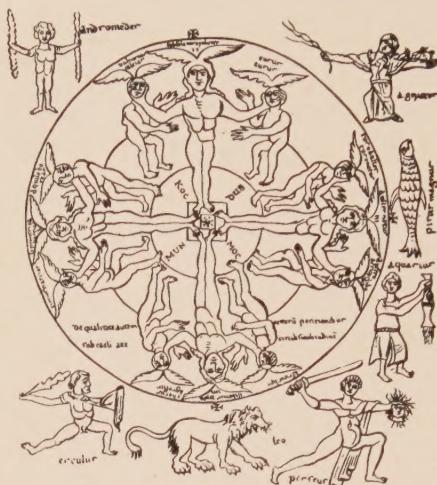


FIG. 2. — ROSÉ DES VENTS  
DU TRAITÉ DE LA NATURE D'ISIDORE DE SÉVILLE.  
X<sup>e</sup> SIÈCLE. (Ms. de la Bibliothèque de Laon.)

structure est rigoureusement géométrique. Elles comprennent quatre, huit, douze ou même seize figures inscrites dans un cercle, et y symbolisent les directions cardinales. La géométrie ne donne pas seulement les axes. Elle détermine des silhouettes longues et immobiles. Les pieds au centre, les têtes sur la circonférence, elles constituent une rosace véritable. Dans le *Traité de la Nature* (fig. 2), le motif est formé figures plus petites<sup>1</sup>. Dans en deux zones concentriques, autour du cercle où apparaît la proportion, au se logent dans de petites nœuds de la terre, les autres un troisième type montre<sup>4</sup> six et rayonnants. Il n'y précédents, fixait les plans tous les sens. Dans le nt vers le centre où, au

Ce sont là les principaux exemples de ces compositions. Assez répandues à l'époque préromane, elles survivent à travers le Moyen Age. Elles forment un ensemble défini par une géométrie cosmographique qui se développe en contact étroit avec les tableaux du monde et des forces célestes dont il est un des éléments.

Deux choses sont à considérer dans leur étude : d'une part la personnification des génies du ciel, de l'autre la composition en rose. Elles répondent à des processus distincts, mais qui finissent par se rejoindre.

<sup>1</sup>. IX<sup>e</sup> siècle, voir Fleury, *Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon*, Laon, 1863, pl. 5.

2. *Mythologie der christlichen Kunst*, Weimar, 1851, p. 466.

3. xi<sup>e</sup> siècle, voir Van Marle, *Iconographie profane*, t. II, fig. 388.

4. x<sup>e</sup> siècle, voir *El real monasterio de S. Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1879. Pour les différents types de roses des vents au Moyen Age, voir de Santarem, *Essai sur l'histoire de la cosmographie et de la cartographie du Moyen Age*, Paris, 1848, p. 258.

5. BERTAUX, *Les rouleaux d'Exultet*, Paris, 1909.

Certaines lacunes d'information ne permettent pas encore d'établir tout le développement historique du thème. On peut pourtant tenter d'en entrevoir les grandes lignes. On sait que la personification des vents par des génies humains remonte à l'Antiquité classique<sup>1</sup>, peut-être plus loin encore. Déjà Homère, dans l'*Odyssée*, les énumère<sup>2</sup>. Nous n'avons pas besoin de rappeler la place que ces divinités occupent dans la mythologie et dans l'épopée. Leurs images se multiplient dans la peinture comme dans la sculpture<sup>3</sup>. Borée figure sur l'acrotère du temple de Délos<sup>4</sup>. A Carnuntum, c'est tout un groupe (fig. 4)<sup>5</sup>. Ces effigies sont fréquentes dans l'art hellénistique et dans les monuments romains. Elles figurent sur les mosaïques de Pompéi<sup>6</sup>, d'Ostie<sup>7</sup>, d'Avenas<sup>8</sup> et de Carthage<sup>9</sup>. Le grand succès du culte de Mithra, où les vents liés aux représentations solaires prennent un sens spécial, favorise aussi leur très large diffusion<sup>10</sup>. Pourtant il ne s'agit pas encore de roses des vents. Dans la plupart des cas, ce sont des personnages indépendants soufflant dans les trompettes, gonflant les voiles, qui jouent un rôle dans les compositions narratives. Dans les représentations plus sommaires et plus schématiques des ensembles mithriaques, les vents sont généralement figurés par des bustes ou par des têtes. L'élaboration de la rose proprement dite semble avoir lieu dans une autre série de monuments.



FIG. 3. — ROSE DES VENTS. XI<sup>e</sup> SIÈCLE.  
(Ms. de la Laurentienne.)

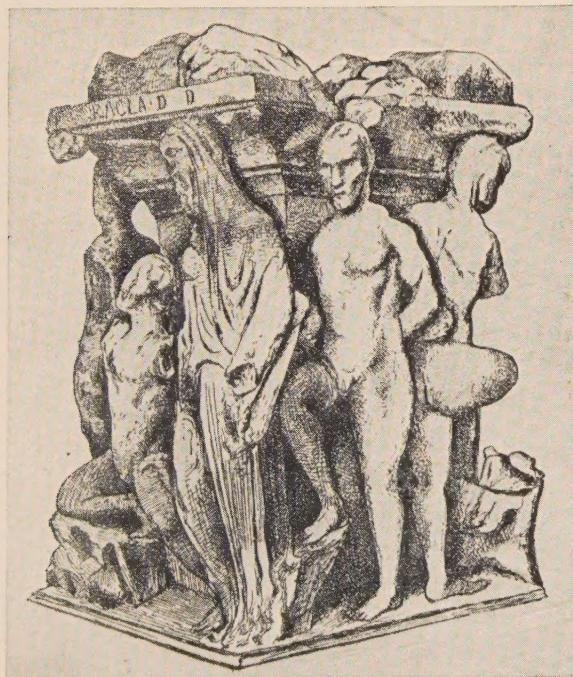


FIG. 4. — AUTEL DES VENTS DE CARNUNTUM.

1. Piper, *op. cit.*, t. II, chap. *Die Winde und die Weltgegenden*, p. 433, etc. H. Steinmetz, *Windgötter*, dans *Jahrbuch des Archaeol. Instituts*, XXV, 1910, p. 33 et ss.

2. Borée, Zéphire, Euros, Notos.

3. Piper, *op. cit.*, p. 435 et ss.

4. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, t. II, p. 511.

5. Autel des Vents de Carnuntum, voir Bormann, *Funde von Carnuntum*, *Arch. epigr. Mitt. aus Oesterreich*, XVI, 1843, p. 188-189, et F. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs à Mithra*, Bruxelles, 1899, t. II, fig. 432.

6. Steinmetz, *op. cit.*, p. 39.

7. *Bull. Comm. arch. di Roma*, XL, 1912, p. 104-105, p. VII, fig. I et II.

8. Blanchet, *Inventaire des mosaïques de la Gaule*, II, n° 1392.

9. Blanchet, *Inventaire des mosaïques d'Afrique*, n° 671.

10. F. Cumont, *op. cit.*, t. I, p. 99 et s., et t. II, n° 245, 246, 251, 253, 257, 267, 273.

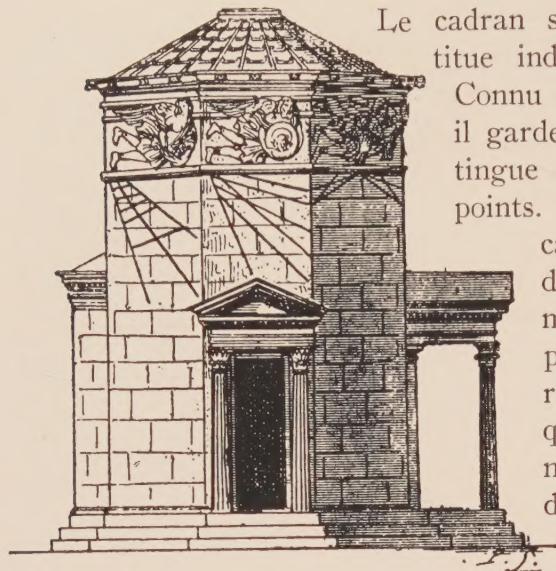


FIG. 5. — TOUR DES VENTS D'ATHÈNES.

Le cadran schématique des points cardinaux se constitue indépendamment de ces figurations vivantes. Connue des Grecs dès les temps les plus anciens<sup>1</sup>, il garde son caractère abstrait. D'abord on ne distingue que deux, puis quatre, huit et enfin douze points. L'art antique, dominé par le respect du canon humain, exclut toute idée de fusion d'un être vivant et d'un schéma circulaire, du moins à l'époque classique. La distribution des personnages en roue, immobilisés par les rayons, contredit toutes les lois de l'équilibre qui définissent des formes de la nature, et ce n'est certainement pas dans ces ensembles, distribués librement, que se constitue la rose des vents qui fige les corps. Même à une époque avancée, où la notion du canon commence à s'affaiblir, les procédés les

plus ingénieux ne donnent pas encore une composition géométrique. La Tour des Vents d'Athènes (fig. 5) montre les génies ailés, sculptés sur chacun de ses huit pans, correspondant à une direction cardinale. Ce sont les murs décorés avec les figures des vents qui indiquent les principaux points du cadran. Les mouvements des corps humains qui semblent flotter sur la paroi ne sont pas générés par le besoin de l'orientation. Pourtant il y a là, sans doute, une tentative de compromis entre deux formes dont chacune paraît avoir eu sa vie indépendante : la rose des vents abstraite cherche à capturer les génies volants.

Venus des différentes contrées de la terre, vagabonds des routes célestes, les vents vont être maîtrisés par l'ordre de l'esprit. Mais cette transformation n'est pas immédiate et spontanée. Plusieurs facteurs nouveaux y interviennent et la dirigent. La construction par les astronomes et les géomètres de tableaux graphiques de l'univers, où les divinités mythologiques ont une place, l'influence et la précipite. Dès lors, le vent n'est pas seulement le symbole d'une direction, il correspond aussi à une saison, il est mesure non seulement de l'espace, mais aussi du temps, et à ce double titre il intervient dans le système du ciel et des calendriers.

Pour l'histoire de la rose des vents, ces combinaisons diverses ont une importance de premier plan. Ce sont des essais de figuration d'un univers où les génies ailés ont, en principe, aussi leur place, et d'autre part, on y voit le motif des corps rayonnants. Il est vrai qu'au lieu de la rose des vents, il s'agit alors d'une rose des dieux, des heures ou des planètes. Les vents ne sont généralement figurés que par quatre têtes soufflant dans les angles. Mais la présence d'une rose humaine indique

1. G. Kaibel, *Antike Windrosen*, dans *Hermès*, XX, 1885, p. 579 et ss.

comment et par quelle voie les divinités aériennes ont pu être incluses dans le mécanisme complexe du cadran. La rose de la Laurentienne, épanouie autour du symbole de l'année, et où les personnages se groupent en deux zones concentriques, n'est qu'une variation du système.

Les roses des vents ne se rattachent pas seulement à ces tableaux célestes. D'autres prototypes se retrouvent en Orient. Un cylindre assyrien en cristal<sup>1</sup> semble en donner une sorte d'esquisse (fig. 6). On y voit quatre personnages inscrits à l'intérieur d'un cercle, et dont les corps suivent rigoureusement les directions cardinales. Les têtes sont placées sur la circonference, les jambes se joignent au milieu, les mains écartées tiennent des tiges formant un bandeau décoratif. Le même principe apparaît sur les bronzes du Louristan<sup>2</sup>. Les silhouettes en croix constituent les rais d'une roue tournante. Les bras tendus et étirés tracent des polygones réguliers, les jambes se fondent en un ensemble compact. Ces légères modifications, dues en grande partie à la technique du bronze ajouré, ne font qu'accentuer le géométrisme du schéma. Il semble bien que ces compositions de personnages rayonnants ont été assez courantes dans les anciennes civilisations d'Asie, et il est possible que le collier de têtes que l'on voit à la fois sur des bronzes caucasiens<sup>3</sup>, sur les objets de la Tène<sup>4</sup> et plus tard sur des bijoux barbares<sup>5</sup>, n'en soit qu'une réduction.

Ces figurations à demi abstraites de corps humains ont été également connues au Moyen Age. Le manuscrit de Cosmas Indicopleustes en offre de beaux exemples<sup>6</sup>. Enluminé à un moment et dans un foyer où se réveillent avec une force singulière les civilisations millénaires de l'Orient, il a été reproduit et largement diffusé à des époques postérieures. On en a conservé des copies dans les bibliothèques du Vatican, de la Laurentienne et



FIG. 7. — LES CHŒURS MUSICAUX DE DAVID.  
(Ms. de Cosmas Indicopleustes.)



FIG. 6. — ROSE A PERSONNAGES. CYLINDRE ASSYRIEN.

1. O. Ward, *Seal cylinders in Western Asia*, Washington, 1910, n° 706.

2. F. Henry, *La sculpture irlandaise*, Paris, 1933, fig. 45a.

3. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase*, Moscou, 1910, t. VIII, fig. 238.

4. Déchelette, *Manuel d'Archéologie préhistorique*, t. II, fig. 585, 690.

5. Sudow, *Die Kunst der Naturvölker und die Vorzeit*, Berlin, 1923, p. 481.

6. Stornajolo, *Le miniature della topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*, Milan, 1908, fol. 63v.

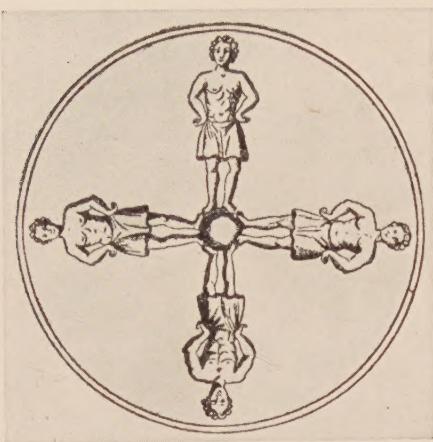


FIG. 8. — FIGURE DÉMONTRANT QUE LA TERRE N'EST PAS RONDE. (IX<sup>e</sup> siècle.)

pas assez de place. C'est à ce groupe, plutôt qu'à un tableau céleste, que se rattachent les roses d'Isidore de Séville, de Laon et de l'Escurial. Elaborées dans un foyer où les contacts avec les civilisations orientales sont puissants, elles ont une structure plus solide et plus ferme. Toute la composition a plus de violence. Les corps ne sont pas présentés en buste ou diminués comme dans les ensembles hellénistiques. Les silhouettes se dressent tout entières et remplissent le cadre circulaire. La géométrie des rayons n'affaiblit pas l'aplomb des figures. Elles ont un aspect plus énergique et plus sauvage. Avec leur masque bestial, leur torse tendu sur les axes, leur mouvement nerveux, elles ont un accent inconnu des divinités de l'Olympe et des dessins impersonnels des planètes romaines.

Ainsi se précisent les différentes étapes de la formation du motif. Longtemps séparées, les figures vivantes et les formes abstraites finissent par se coordonner et par s'unir sous plusieurs influences. Génies errants, loin du réseau qui porte leur nom et qui retrace leur chemin sans donner leurs images, ils s'identifient avec lui. La renaissance d'un ancien motif de personnages rayonnants, l'abondance des figurations astronomiques, enfin le contact avec l'iconographie des saisons favorise la fusion. Enrichie de ces apports divers, la rose linéaire s'épanouit en corps humains, les personnages rejoignent enfin le réseau prédestiné, prennent un sens cosmique, se figent et renoncent à leur liberté.

<sup>1</sup>. Baltrusaitis, *Gilgamesh, Notes sur l'histoire d'une forme*, *Revue d'Art et d'Esthétique*, 1936.

du Sinaï. Nous n'avons pas besoin de rappeler leur importance, non seulement pour l'étude de l'art byzantin, mais aussi pour l'Occident.

Parmi plusieurs motifs anciens comme celui de Gilgamesh, transformé en Daniel dans la fosse aux lions, par exemple<sup>1</sup>, on y retrouve les personnages-rayons. Inscrits dans des cercles, les chœurs musicaux de David, réincarnant les harmonies des sphères, constituent six roues à rais humains (fig. 7). Le caractère plus vivant du dessin n'altère pas la formule traditionnelle. Elle est plus complète que dans les compositions purement astronomiques, où le schéma abstrait réduit la valeur de l'image humaine et ne lui laisse

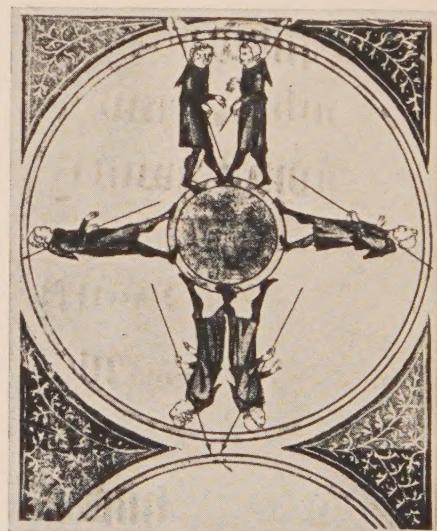


FIG. 9. — FIGURE DÉMONTRANT QUE LA TERRE EST RONDE. (Ms. du XIII<sup>e</sup> siècle.)

Mais qu'ils dérivent des tableaux cosmographiques ou simplement des roues humaines, ces motifs en rose ne sont pas fixés pour toujours. Ils se métamorphosent constamment au Moyen Age. Comme à l'époque gréco-romaine où la rose des personnages donne l'image des dieux, des heures, des mois, des décans ou des planètes, la rose médiévale change de signification.

Par un paradoxe singulier, à l'époque carolingienne, la composition circulaire est utilisée pour démontrer que la terre n'est pas ronde (fig 8)<sup>1</sup>. Les quatre vents se transforment en personnages, dont la disposition, selon les rayons du cercle, serait celle des habitants d'une terre sphérique. Un seul d'entre eux est debout, les autres tendus horizontalement ou la tête en bas, pour mettre en évidence l'impossibilité de se tenir en équilibre sur une boule.

Ces notions ne tardent pas, du reste, à se modifier. Le même dessin sert alors à l'appui de l'hypothèse contraire. Dans les images du monde qui se multiplient à partir du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, cette position étrange ne semble plus gênante (fig. 9). Les figures, fixées sur une sphère, sont disposées elles aussi selon les quatre axes. Debout, horizontales ou la tête en bas, elles y sont maintenues comme par une puissance magique, en montrant que l'homme circule sur le globe terrestre comme « les mouches autour d'une pomme »<sup>3</sup> et que la rotundité de la planète ne doit pas être mise en doute. A l'époque gothique, malgré la finesse du trait et l'élégance du dessin, la composition ne perd rien de son ancienne rigueur. Les corps, normalement bâtis, se déplaçant avec aisance, ne font qu'accentuer, par contraste, le caractère abstrait de l'ordonnance.

Ces structures interviennent aussi dans la spéculation scholastique et dans l'iconographie religieuse. Certaines analogies de raisonnement et des concordances de nombres permettent de les utiliser à des fins nouvelles. Dans un missel du XII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, la rose des vents devient la rose des quatre Evangélistes. L'armature reste intacte. Deux cercles concentriques, couverts d'inscriptions, constituent le cadre. Au



FIG. 10. — LES ANIMAUX SYMBOLIQUES ET L'AGNEAU.  
(Apocalypse d'Astorga. XIII<sup>e</sup> siècle.)

1. Dr. O. Olsen, *La conquête de la terre*, Paris, 1933, fig. de la p. 204, ms. du IX<sup>e</sup>.

2. L'image du monde, B. N. fr. 574, voir H. Martin, *La miniature française du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1923, pl. 13. Le même dessin est reproduit dans la traduction anglaise : *The Mirror of the World*, publié en 1481 à Westminster, voir L. S. Olschki, *Le livre illustré au XV<sup>e</sup> siècle*, Florence, 1926, pl. XCVII, fig. 133.

3. Ch. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age*, Paris, 1911, p. 78.

4. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, Leipzig, 1913, p. CXII, fig. 382, p. 106.

milieu, au lieu d'un emblème solaire, apparaît la Nativité. Sur le bandeau qui l'entoure est inscrite la légende : « *Dum verbum caro fit super omnia gratia venit* ». C'est l'incarnation du Verbe. Dans le second cercle, à fond bleu, rayonnent les quatre symboles, le lion, l'aigle, le bœuf et l'homme, les porte-parole de Dieu. Ils sont accompagnés de quatre figures de femmes portant des couronnes : Justicia de ciel, Veritas de terra orta, Pax et Misericordia. Deux d'entre elles s'enlacent à deux autres placées en dehors du cercle : Justicia et Veritas. Tout un tableau symbolisant la vie du Christ et les lumières de l'Évangile est ainsi ordonné par le cadran

qui, chez les cosmographes, désigne les régions cardinales du globe. L'Apocalypse d'Astorga (xi<sup>e</sup> siècle)<sup>1</sup> montre une variante : au milieu l'Agneau, autour de lui se déploie le défilé de personnages et les quatre êtres mystérieux, dont les jambes sont remplacées par des roues : l'homme et les figures à corps humains et à têtes d'aigle, de bœuf et de lion. Le bandeau étoilé qui sertit le tout rappelle qu'il s'agit là encore d'un monde céleste. Comme dans la rose des vents de Bari, les silhouettes, sauf celles du Christ et de l'un des animaux symboliques, sont tournées vers le centre (fig. 10).

Ces métamorphoses deviennent de plus en plus nombreuses. Dans le *Liber Scivias* de Wiesbaden, l'anneau extérieur est décoré de créneaux (fig. 11). Ce n'est plus une sphère, mais la tour figurant l'œuvre de Dieu apparue à sainte Hildegarde dans un songe. Elle est montrée en plan, vue de haut. Sur sa plate-forme supérieure, cinq personnages, dont deux groupés ensemble, sont disposés suivant les rayons. Ce sont les vertus pratiquées par Abraham et Moïse qui

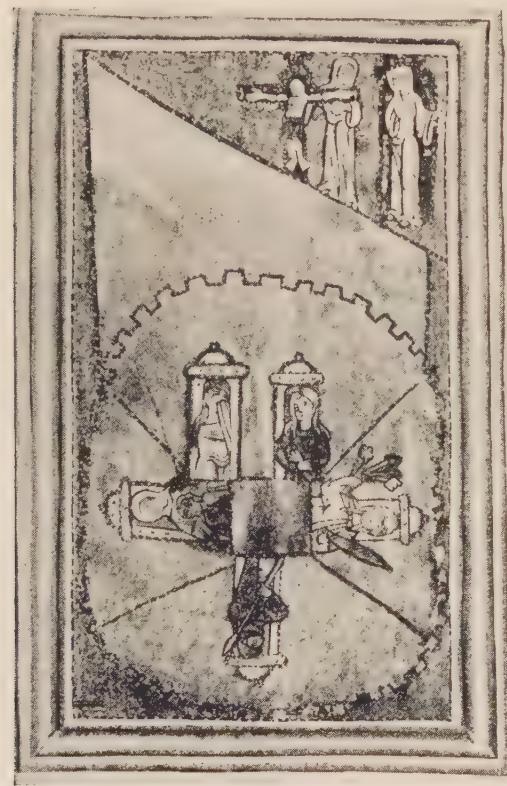


FIG. 11. — LA TOUR FIGURANT L'ŒUVRE DE DIEU  
(*Liber Scivias* de Wiesbaden. xi<sup>e</sup> siècle.)

y marquent les points cardinaux. Guide du marin, la rose des vents indique aussi le chemin de la sagesse et facilite l'orientation sur les sentiers tortueux du monde.

Nous venons de voir quelques métamorphoses de la roue humaine construites sur le système asiatique des figures rayonnantes. Mais les personnages rayonnants des tableaux cosmographiques sont parfois plus nombreux et ce ne sont pas toujours des vents. Ils y incarnent diverses puissances du ciel. Ainsi, à Palmyre, les

1. A. Bachelier, *Description d'un commentaire d'Apocalypse*, Paris, 1869.



FIG. 12. — PATÈNE DE PULCHÉRIE.

Ainsi les arts libéraux sont unis aux certaine place dans l'univers. Les arts libéraux distribue les choeurs d'anges dans le même tableau cosmographique. Selon Avicène, les moteurs du ciel sont des esprits supérieurs, des intelligences pour la philosophie, pour la religion des anges. Mêmes théories chez Averroès. Plus tard, elles sont reprises par saint Thomas d'Aquin<sup>3</sup> et les écrits astronomiques

sept planètes. Ces dessins ne tardent pas, eux aussi, à entrer dans le cycle des transformations qui les adaptent à un sens nouveau. Les dons de l'esprit ont été souvent associés aux planètes par les philosophes<sup>1</sup>. Nous les voyons occuper la place de ces dernières dans les manuscrits du Moyen Age, par exemple les sept arts libéraux dans le *Hortus Deliciarum*, avec, au centre, l'image de la Philosophie accompagnée de Platon et de Socrate (fig. 13). Comme sur les plats orientaux (fig. 12) ou dans l'orfèvrerie d'Occident<sup>2</sup>, les figures sont disposées sous des arcades qui subsistent comme le témoignage du procédé de l'élaboration primitive.

planètes et les planètes occupent une certaine place dans l'univers. Les arts libéraux doivent donc occuper la même. Un

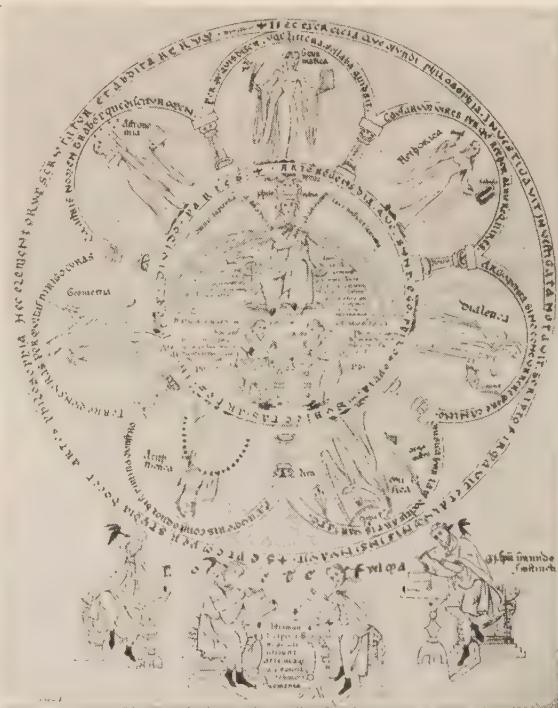
FIG. 13. — LA PHILOSOPHIE ET LES SEPT ARTS LIBÉRAUX.  
(Hortus Deliciarum, XII<sup>e</sup> siècle.)



FIG. 14. — LES NEUF CHŒURS D'ANGES.  
(*Liber Scivias* d'Heidelberg. Fin du XIII<sup>e</sup> siècle.)

vif. Puis les cinq ordres mystérieux, les Trônes, les Dominations, casquées, les Puissances éblouissantes, dont le visage est indiqué par quelques traits, les Vertus. Enfin deux énormes cercles sont animés par les battements des ailes des Anges et des Archanges. Tout tourne autour d'un point fixe. Quand, près d'un siècle et demi plus tard, Dante aperçoit, au neuvième ciel<sup>4</sup>, les neuf chœurs angéliques se déplaçant avec des vitesses décroissantes en neuf cercles de feu autour de Dieu, point lumineux d'un éclat insoutenable, c'est la même vision. Le poète illustre à son tour un ordre de pensée et un système du monde surnaturel familier à tout le Moyen Age. Exécutée par l'imagier roman, cette architecture

1. *Il Convivio.*

2. Dideron, *Iconographie des anges*, dans les *Annales archéologiques*, XVII, p. 33, et *Oeuvres de Saint Denis l'Aréopagite*, traduites par l'abbé Darbey, p. 236.

3. Straub et Keller, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1901, pl. V. La correspondance entre les planètes et les chœurs d'anges s'établirait généralement de la manière suivante : Séraphins et Chérubins dans les huitième et neuvième sphères, les Trônes dans la sphère de Saturne, les Dominations dans celle de Jupiter, les Principautés dans celle de Mars, les Puissances dans celle du Soleil, les Vertus dans celle de Vénus, les Archanges dans celle de Mercure, les Anges dans celle de la Lune.

4. *Paradis*, chant XXVIII.

de Dante<sup>1</sup>. La hiérarchie du ciel fixée par Denis l'Aréopagite<sup>2</sup> peut s'insérer naturellement dans le système des astres. Au lieu de la personnification des planètes, ce sont les anges, leurs conducteurs secrets, qui apparaissent dans leurs orbites. Dans le *Liber Scivias* de Heidelberg, ils sont distribués sous des arcades qui, dans l'*Hortus Deliciarum*, encadrent le trivium et le quadrivium. Au milieu se dresse la figure du Christ (fig. 14).

Dans l'exemplaire de Wiesbaden, la composition est plus savante et plus complexe. Les neuf chœurs d'anges se déroulent à l'intérieur des neuf sphères du monde céleste, telles qu'elles sont figurées dans le manuscrit de Herrade de Landsberg<sup>3</sup>. Mais ce ne sont pas les zones abstraites du Zodiaque et des planètes décrivant des cercles concentriques expliqués par une légende. Ce sont des chœurs circulaires de personnages ailés (fig. 15). Au centre, les Séraphins et les Chérubins, d'un rouge

vivante est d'une majesté et d'une grandeur sauvages. L'armature des astronomes antiques n'immobilise pas les figures. Elle dirige leur course. Multipliées à l'infini, elles se déroulent d'un seul mouvement.

Le ciel chrétien n'est pas habité seulement par les anges : les âmes pures et les saints y ont aussi leur place. Pour Grégoire de Tours<sup>1</sup>, les astres réincarnent les justes : un fidèle de moins sur la terre, une étoile de plus. Dans un manuscrit de Stuttgart (1110-1120)<sup>2</sup>, ce sont les quarante martyrs qui apparaissent dans la sphère céleste (fig. 16). Le cercle se place autour d'une majuscule — Q —. Il est enveloppé d'un bandeau de nuage sur lequel se détachent, comme les bustes des astres, les bustes rayonnants des saints. Condamnés sur la terre à périr par le froid, certains sont représentés dans les affres de leur supplice, bien que déjà admis dans les cieux. Au centre, on voit une cuve d'eau chaude destinée à ranimer les faibles qui renonceraient à leur foi.

Telles sont les transformations des roses à personnages. Un thème oriental ancien intervient dans différentes compositions des cosmographes antiques et dans les dessins du Moyen Age. Tendus sur les rayons, la tête tantôt vers le centre, tantôt sur la circonférence, les corps restent fidèles à la formule, tout en changeant constamment de nom et de sens. Ils incarnent tour à tour les décans, les planètes, les mois, les heures ou les dieux de l'Olympe. Les quatre vents deviennent les quatre Evangélistes, les sept planètes, les sept arts libéraux. La rose astronomique s'épanouit en roses des vertus, des anges et des saints.

Ainsi se développent à nos yeux ces étranges compositions rayonnantes. Nous avons vu le Zodiaque et les cercles concentriques des sphères subir des modifications analogues<sup>3</sup>. Enfin les symboles préhistoriques de la famille solaire, comme le swastika, interviennent également dans l'art chrétien, qui fait revivre à la fois les constructions éblouissantes de la science des astres et le symbole rudimentaire d'un très ancien mythe<sup>4</sup>. L'étude des cercles célestes et les jeux de la roue enflammée s'y pour-

1. *Moralia*, XVII, 16.

2. Voir A. Boeckler, *Das Stuttgarter Passionale*, Augsbourg, 1923, fig. 2, p. 20.

3. Voir notre article, *L'image du monde céleste dans l'art du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, *Gazette des Beaux-Arts*, octobre, 1938

4. Voir *idem*, *Quelques survivances et symboles solaires dans l'art du Moyen Age*, *Gazette des Beaux-Arts*, février 1937.

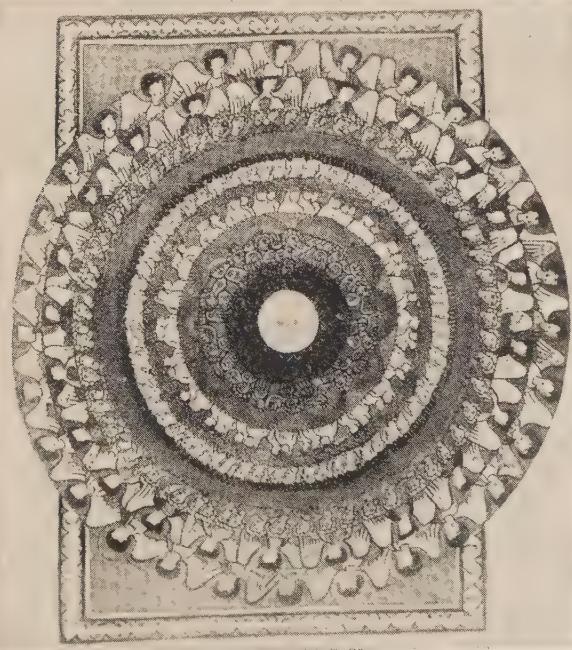


FIG. 15. — LES NEUF CHŒURS D'ANGES.  
(Liber Scivias de Wiesbaden. XII<sup>e</sup> siècle.)

suivent simultanément au Moyen Age. Les formes savantes des planisphères coexistent avec des idéogrammes archaïques. Tout le système de l'écliptique, circuit solaire des douze constellations, et l'héroglyphe du soleil tournant — swastika — bénéficient en même temps d'une vie nouvelle. Deux stades, deux formes d'une même croyance se développent sur le même fonds. Les anciens symboles s'y retrouvent et s'y reconstruisent. Tantôt ils restent fidèles au dessin primitif, tantôt ils s'adaptent aux données plus récentes et créent des images inédites. La roue solaire préhistorique éclaire la scène de la Pentecôte, illumine les êtres de la vision d'Ézéchiel, anime l'apparition apocalyptique de l'Agneau. Les figures des vents se métamorphosent sans cesse. La structure astronomique régit le groupement des scènes de l'Évangile et de la Bible.

Introduits soit par des traditions populaires dont les origines remontent à l'éveil de la conscience religieuse de l'homme, soit par de grandes civilisations qui en font de lumineux systèmes, ces divers motifs répondent sans doute au même état de la pensée. Ils sont liés, non seulement comme expression de phénomènes du même ordre, mais aussi par le même cadre. Le cercle persiste comme un rappel constant de leur caractère universel et préside à la variété de leur jeu. Avec son réseau de roues et de rayons qui organise les formes vivantes, ce type de composition est en profond accord avec le génie roman dominé par la figure abstraite et par l'ornement.

Jurgis BALTRUSAITIS.

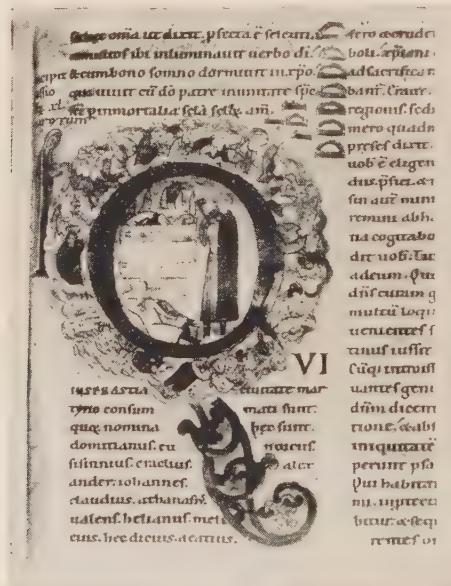


FIG. 16. — LES QUARANTE MARTYRS.  
(Ms. de Stuttgart. 1110-1120.)

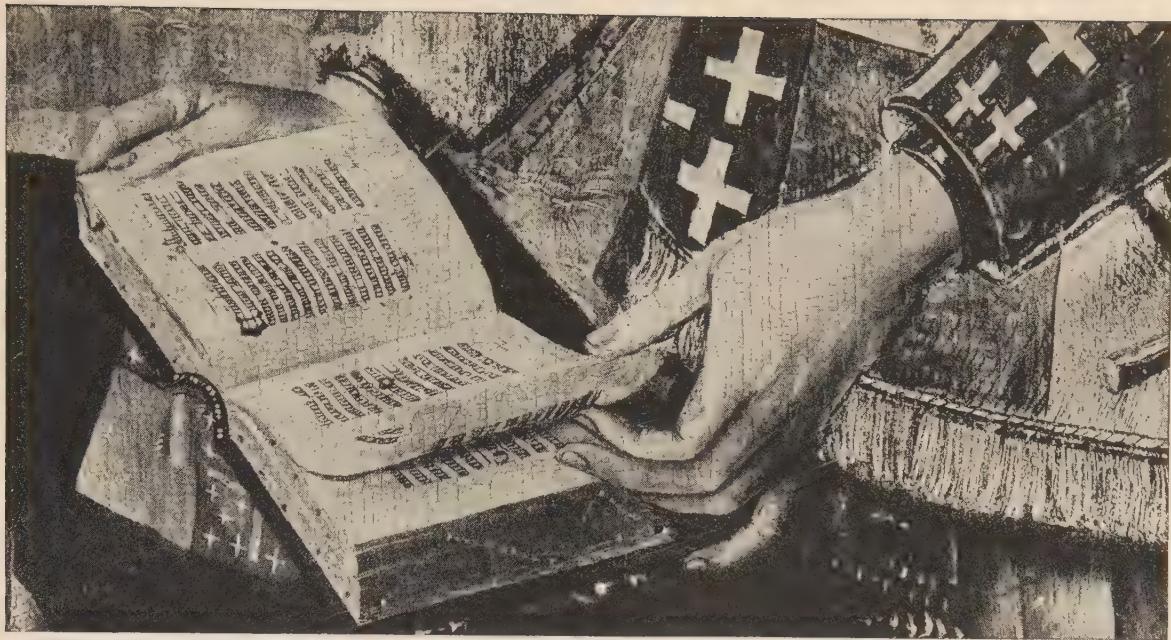


FIG. 1. — LA MAIN DE MICHEL DE CHANGY.  
(Détail du retable d'Ambierle.)

# LE RETABLE D'AMBIERLE

**S**I le nombre des retables sculptés et peints des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, conservés dans les églises de France, est assez élevé, bien peu d'entre eux offrent autant d'intérêt que celui d'Ambierle (dans la Loire), exécuté en 1466 pour Michel de Changy, et placé peu après sa mort dans l'église que reconstruisait alors Antoine de Balzac d'Entragues, qui devint plus tard évêque de Dié et de Valence.

La récente mise en état de ses volets, par les soins de l'Administration des Beaux-Arts, nous a permis d'en faire l'étude dans les meilleures conditions, et d'émettre à son sujet quelques nouvelles hypothèses que nous exposerons plus loin. Il ne s'agit pas, bien entendu, de découvrir ni de révéler au public un ensemble auquel de nombreuses études ont été consacrées, mais seulement de le mieux situer dans le milieu bourguignon, parmi les peintures trop rares qui nous sont parvenues. Le grand



FIG. 2. — LE RETABLE D'AMBIERLE (LOIRE). —  
a) Jean de Changy et Saint Jean-Baptiste. —  
b) Guillemette de Montaigu et Saint Guillaume d'Aquitaine. —  
c) Laurette de Jaucourt et Saint Laurent. —  
d) Michel de Chausy et l'Archange Saint-Michel.  
Phot. J. Bulloz.

public ignore — et c'est dommage — le retable d'Ambierle, digne pourtant d'être comparé au retable de l'Hôtel-Dieu de Beaune, mais les érudits s'y intéressent depuis longtemps. M. Guillien le premier, en 1845, le signale à l'Administration des Beaux-Arts comme une œuvre importante, et, en 1878, M. Denuelle, membre de la Commission des Monuments Historiques, fait des démarches pour en obtenir la protection. Un peu plus tard, une monographie très remarquable en est publiée par M. Jeannez, dans la *Gazette archéologique* de 1886, à laquelle nous ferons de nombreux emprunts. Ses conclusions, reprises par M. Bégule dans le Congrès Archéolo-



FIG. 3. — LAURETTE DE JAUCOURT.  
(Détail du retable d'Ambierle.)

gique de 1913, sont seules contestables, maintenant que la peinture du xv<sup>e</sup> siècle est mieux connue. Enfin signalons l'article de M. Arsène Alexandre, paru dans la *Renaissance*, en 1919, avec une très abondante illustration. Venant après tant d'autres, nous nous bornerons à préciser le style du retable et à faire des hypothèses sur son auteur à qui nous attribuons quelques œuvres encore inédites.

Le retable d'Ambierle se compose d'une partie centrale sculptée, que viennent fermer des volets peints sur les deux faces, quatre à la partie inférieure, deux à la partie supérieure. Le centre, sculpté, est de forme irrégulière; plus élevé dans sa partie médiane, représentant le Christ en croix entre les larrons, où il atteint 2 m. 40, il ne mesure que



FIG. 4. — GUILLEMETTE DE MONTAIGU  
(Détail du retable d'Ambierle.)

1 m. 40 sur les côtés, où se lisent les scènes de la Passion : à gauche, le *Baiser de Judas*, le *Couronnement d'épines*, la *Flagellation*; puis, à droite, la *Descente de croix*, la *Mise au tombeau*, la *Résurrection*. Dans son ensemble, il mesure 2 m. 80 de long. Le travail en est très habile et l'influence du style de van der Weyden s'y reconnaît au premier abord, sans toutefois cet accent rude, presque caricatural, que l'on trouve

en Flandre. Sans oser trancher si le « hu-chier » qui le fit était ou non d'origine ou de formation flamande — il touchait, certes, la Flandre de très près — nous pensons, pour les raisons que nous exposerons plus loin, que la sculpture fut exécutée en Bourgogne, à Beaune sans doute, ce que vient confirmer la nature du bois, du noyer, que les artistes du Nord n'emploient guère, accoutumés qu'ils sont au chêne de leur pays.

Les quatre volets principaux forment, à n'en pas douter, le principal intérêt du retable; ils ajoutent leur chatoiement à l'or des sculptures, et portent la dimension du retable ouvert à 5 m. 60. Mesurant chacun 1 m. 40 de haut sur 0 m. 70 de large, ils montrent chacun un homme ou une femme agenouillés, présentés par leurs saints patrons, tandis qu'à la partie inférieure des panneaux court une inscription que nous transcrivons :

Cette table en ce lieu présent  
Donna pour faire à Dieu présent  
Mestre Michel de Changy,  
Conseiller, chambellan aussi,  
Et le premier maistre d'hostel  
De noble prince dont n'est tel  
Philippe, bon duc de Bourgogne,  
En l'an que l'église tesmoigne,  
Mille quatre cent soixante et six,  
Dieu doint qu'en gloire soit assis.



FIG. 5. — SAINTE CATHERINE.

Les deux dernières lignes, sans doute peintes sur le soubassement, ont disparu, mais, connues par un texte de 1665, elles ont pu être rétablies.

Ce Michel de Changy, donateur du retable, n'est pas un inconnu pour nous. Son père déjà remplissait d'importantes fonctions auprès du duc de Bourgogne; lui-même est successivement conseiller, chambellan, premier maître d'hôtel et valet de chambre, il va être nommé en 1463 gruyer d'Auxois, puis bailli de Mâcon, ce qui l'amène à fixer désormais sa résidence en Bourgogne, à Beaune et à Dijon. A la mort du Téméraire, il est maintenu dans ses charges et dignités par Louis XI. Marié en 1463 à Laurette de Jaucourt, veuve de Geoffroy de Clugny, il mourra sans postérité en 1479.

Son testament, qu'il rédigea en 1476, est pour nous d'un particulier intérêt puisqu'il mentionne le retable qui nous occupe :

« Item je donne et lègue en l'église d'Ambierle où sont enterrés mes prédécesseurs, une table d'autel pour mettre sur le grand autel d'icelle église du dict Ambierle, laquelle table est à Beaune en l'hostel de Laurens Jacquelein, et veux qu'elle soit menée au dict lieu d'Ambierle à mes despens. »

Ce désir ne fut pas satisfait aussitôt après la mort du donateur, puisqu'une transaction, intervenue le 9 août 1480, nous apprend que le retable « estant encore au dict lieu de Beaune », est attribué à l'église d'Ambierle, comme l'avait demandé le testateur.

Ces quatre volets forment un document des plus intéressants sur le costume du xv<sup>e</sup> siècle, et constituent, à n'en pas douter, un des meilleurs exemples de la peinture de Bourgogne, dans la seconde moitié du siècle. Ils nous montrent le donateur, sa femme, son père et sa mère agenouillés, accompagnés de leurs saints patrons.

Au premier volet de droite, Michel de Changy, chaussé d'éperons sur de longues poulaines noires, porte le



FIG. 6. — SAINTE MARGUERITE.

haubergeon de mailles, sous une armure de plates dont le surcot d'armes ne laisse apercevoir que les grèves, les genouillères et les cuissots. Son surcot est fait d'une riche étoffe soie et or, armoyée mi-partie de Changy et de Montagu, « écartelé aux 1 et 4, contrécartelé d'or et de gueule, aux 2 et 3 de sinople, à une croix d'or cantonnée de vingt crossettes de même à chaque canton posées en sautoir ». Une ceinture, à laquelle est suspendue une longue épée à quillons droits et fourreau noir, serre le surcot à la taille.

Derrière lui, saint Michel tient d'une main la croix qui terrasse le dragon, vaincu à ses pieds, et de l'autre touche l'épaule du donateur. Il porte sur le haubergeon une cotte ajustée en velours cramoisi et une armure dorée à très petit corselet triangulaire. Sur le tout, un splendide manteau de velours bleu à motifs floraux, rehaussé d'or (fig. 2 d) laisse voir sa doublure rouge.

En pendant, Jean de Changy, père du donateur, est armé comme son fils, mais son surcot, armoyé de Changy seulement, est beaucoup plus long, et ses manches flottantes laissent voir les brassards. C'est là le surcot à la mode de 1440, dit M. Jeannez, à qui nous empruntons une partie de sa description. Derrière Jean de Changy, saint Jean-Baptiste porte une tunique foncée, et par-dessus un manteau rouge qui tombe jusqu'à terre (fig. 2 a).

Auprès de Michel de Changy, sa femme, Laurette de Jaucourt, est agenouillée devant un prie-Dieu couvert d'un velours à ses armes, Changy et Jaucourt, « d'or à deux lions léopardés de sable ». Elle est vêtue d'une surcotte de cérémonie en satin bleu, très longue, munie de larges manches ouvertes, et bordée de gris. Celle-ci est serrée très haut à la taille, par une ceinture d'orfèvrerie, au-dessus de laquelle elle s'ouvre en pointe sur la gorge, qui n'est recouverte que d'un fin mouchoir blanc. Ses



FIG. 7. — L'ANGE DE L'ANNONCIATION.  
(Revers du retable d'Ambierle.)



FIG. 8. — VIERGE DE L'ANNONCIATION.  
(Revers du retable d'Ambierle.)

rasque (fig. 6). Ces statuettes, fort habilement peintes, ne sont pas sans évoquer d'assez près celles qui firent la réputation des ateliers de Malines et de Bruxelles, la sainte Anne notamment (fig. 9). Il ne serait pas étonnant que le peintre ait eu sous les yeux de ces figurines, qu'il se contenta d'agrandir à l'échelle du retable.

Deux volets, nous l'avons dit, forment la partie haute de la Crucifixion sculptée; chacun d'eux, peint sur les deux faces, mesure 1 m. sur 1 m. 50. D'un côté, se détachant sur un paysage, des anges aux ailes d'oiseaux, vêtus de tuniques blanches, tiennent, l'un l'écu de Michel de Changy, l'autre celui de sa

cheveux sont cachés par une coiffe transparente, formant par en haut deux pointes « desquelles pendent par costé de longs voiles comme étendard ».

Derrière elle, son patron, saint Laurent, est représenté debout, il tient un gril de la main gauche. Par-dessus l'aube blanche, il porte une lourde dalmatique rouge et or, d'une grande richesse. Son visage nimbé est d'un beau caractère et paraît supérieur aux portraits des membres de la famille Changy (fig. 2 c).

Lui faisant pendant, derrière Jean de Changy, Guillemette de Montaigu est vêtue comme sa belle-fille, à quelques détails de corsage près; derrière elle, un personnage étrange et sombre, entièrement vêtu de bure, le chef couvert d'un casque nimbé, est son patron, saint Guillaume d'Aquitaine, dont on distingue au fond l'ermitage (fig. 2 b).

Les revers des volets, en grisaille, sont occupés par quatre figures de saints debout, à l'imitation de la sculpture, posés sur des socles moulurés et armoriés. On reconnaît, peints en camaïeu gris sur fond rougeâtre, sainte Catherine avec les instruments de son supplice et la palme du martyre (fig. 5), sainte Anne portant la Vierge et l'Enfant Jésus, saint Martin (fig. 10), patron de l'église d'Ambierle, et sainte Marguerite avec la



FIG. 9. — SAINTE ANNE.  
(Revers du retable d'Ambierle.)

maître d'Ambierle a fait partie d'une génération d'artistes qui maintiennent en Bourgogne le style de Van der Weyden, en y introduisant quelque chose de nouveau, qui est proprement bourguignon, emprunté peut-être aux peintres de la Loire, dont on sait le rayonnement. C'est bien cette note, en effet, que donne un visage comme celui de saint Etienne : réalisme flamand tempéré d'un reflet de l'art de Fouquet.

femme (fig. 11 et 12). Au revers, en grisaille sur fond rougeâtre, toujours à l'imitation de la sculpture, l'Ange de l'Annonciation et la Vierge (fig. 7 et 8). L'imitation est même poussée si loin que des réserves de pierre semblent assurer la solidité du sceptre de l'ange. Ces figures sont, il faut le dire, un peu plus gauches que le reste du retable.

Que devons-nous retenir de ce qui précède ?

Que le retable d'Ambierle, exécuté en 1466 pour Michel de Changy, fixé en Bourgogne depuis 1463, a dû être peint sur place, à Beaune, où il se trouve encore dix ans plus tard, chez Laurent Jacquelein, attendant vraisemblablement que les travaux de l'église permettent sa mise en place sur l'autel. Le fait que la partie sculptée du retable soit en noyer confirme également, nous l'avons dit, l'origine bourguignonne.

Nous en concluons que le peintre, le Maître d'Ambierle, pour lui donner un nom, a travaillé à Beaune, mais nous précisons aussitôt que son style et sa technique se ressentent fortement de l'exemple de Van der Weyden. Il est logique d'admettre qu'il a travaillé en Flandre, dans l'atelier du maître ou d'un de ses élèves, et ce sans préjuger de son origine bourguignonne ou flamande, qui importe peu d'ailleurs.

Ce qui est certain, c'est que, comme Pierre Spicre, peintre de Beaune, dont une partie de l'œuvre se révèle à nous, le

M. Jeannez attribuait jadis le retable à Van der Weyden, se fondant sur les rapports que Michel de Changy avait eus avec le peintre, comme en témoigne un compte de Robert de Bourrie, de 1461-62, où tous deux apparaissent, et signent une expertise de sculptures de Pierre Coustain; mais la connaissance que nous avons aujourd'hui de l'œuvre du maître ne permet plus d'adopter cette attribution. Il nous faut donc plutôt chercher en Bourgogne d'autres traces du Maître d'Ambierle, qui permettent de confirmer son activité au service des familles de Beaune ou de Dijon.

Or, le hasard veut que précisément le musée de Dijon conserve deux volets du Maître d'Ambierle, en tout comparables aux volets supérieurs du retable que nous avons étudié, à cette différence près qu'ici c'est l'Annonciation qui est en couleurs, et les anges porteurs d'armoirie en grisaille. L'ange qui salue la Vierge est vêtu d'une robe blanche et d'un lourd manteau bleu doublé de vert, orné d'une bordure d'or, de perles et de rubis. La Vierge est vêtue de bleu, mais l'on distingue un peu du vêtement de dessous, de couleur rouge. Ceci sur un fond tacheté de rouge.

Les anges en grisaille sont la traduction exacte des anges d'Ambierle, mais ils posent sur des consoles moulurées comme celles que nous avons déjà rencontrées. Nous y retrouvons les ailes d'oiseaux, les tourets sur le front, la robe et les plis identiques. La parenté est indiscutable, la facture semblable.

Les écus, étudiés par M. Meurgey, des Archives Nationales, qui a bien voulu faire les recherches et que nous remercions ici, nous montrent les armes des Martin : « d'argent, à trois martinets de sable, au chef de sable chargé de trois coquilles d'argent » (fig. 14).



FIG. 10. — SAINT MARTIN.



FIG. 11. — ANGE PORTANT L'ÉCU DE JEAN DE CHANGY.  
(Retable d'Ambierle.)



FIG. 12. — ANGE PORTANT L'ÉCU DE LAURETTE DE JAUCOURT.  
(Retable d'Ambierle.)

Cette famille est représentée, vers 1460, par deux frères. L'aîné, Jean, est né du premier mariage de Jacquot Martin, officier de la Cour de Bourgogne, et de Marguerite Machefoing, fille du châtelain de Rouvres; le cadet est né d'un second mariage avec Jeanne Guesdon.

Les armoiries féminines de l'autre écu sont celles de la femme de Jean Martin, Jeanne Frappier (fig. 15): c'est donc lui qui a commandé les panneaux et non son frère, époux de Philippote Jacquelein, dont l'écu est composé d'un chevron et de trois étoiles. Les armoiries Frappier nous sont connues, nous dit M. Meurgey, par le sceau de Jocerand Frappier, conseiller du duc de Bourgogne en 1402,

sans doute le père de Jeanne, ce sont trois roses ou trois roues, avec un chef chargé d'un léopard.

Le donateur, Jean Martin, remplit d'importantes fonctions. Élu du duc en 1463, capitaine châtelain de Rovres, conseiller et sommelier de Philippe le Bon, puis de Charles le Téméraire, il re-



FIG. 13. — SAINT ETIENNE  
(Retable d'Ambierle.)

lant pour Jean Martin de Bretannières, à peu près vers le temps qu'il œuvre pour Michel de Changy, ne sort guère du milieu de la Cour ducale. De plus, il est curieux de noter que le retable d'Ambierle est déposé à Beaune, chez Laurent Jacquelain, le père de la belle-sœur de Jean Martin. Que ces deux familles aient fait travailler le même peintre, cela n'a donc rien d'étonnant; malheureusement il ne subsiste du retable commandé par Jean Martin, plus petit que celui d'Am-



FIG. 14. — ANGE PORTANT L'ÉCU  
DE JEAN MARTIN DE BRETENNIÈRES.  
(Musée de Dijon.)



FIG. 15. — ANGE  
PORTANT L'ÉCU DE JEANNE FRAPPIER.  
(Musée de Dijon.)

coit en cadeau du premier les seigneuries de la Bretennière, Parthey et Choisey, au village de Dôle, et autres biens confisqués sur Jean Cousin, qui avait tenté d'empoisonner le comte de Charolais. Mort sans postérité, ses biens passèrent à son frère, Philippe Martin.

Le maître d'Ambierle travail-



FIG. 16. — DESSIN.  
(Ancienne collection Braz.)

conservé, bien que l'encre ait pâli par endroit (fig. 16).

M. Max J. Freidlaender, qui l'a examiné il y a quelques années, écrit que « ce dessin lui paraît être un original d'un maître néerlandais, des environs de l'année 1470, dont le style rappelle celui de Roger Van der Weyden ». Comparé au volet d'Ambierle figurant Laurette de Jaucourt présentée par saint Laurent, ce dessin s'avère tout à fait analogue jusque dans ses détails : les bras courts des donatrices, leurs petites mains, la mode très voisine ici et là, le caractère des draperies, la composition enfin tout à fait semblable ne laissent pas de place au doute.

Nous sommes en présence d'un dessin préparatoire pour un volet comparable à ceux d'Ambierle, destiné peut-être à un ensemble aujourd'hui disparu. Nous n'avons pu identifier la donatrice.

Ainsi s'ordonnent autour du retable d'Ambierle quelques œuvres de la même main, à qui un chercheur, plus heureux que nous, pourra peut-être donner un nom, — son nom. D'ici là, gardons modestement le nom du Maître d'Ambierle pour cet artiste, disciple de Roger Van der Weyden, qui travailla en Bourgogne vers 1470, et à qui nous devons quelques œuvres d'une belle tenue.

JACQUES DUPONT.

bierle, que les deux seuls panneaux supérieurs du Musée de Dijon (0,51×0,26) et nous ignorons pour quelle église ils furent peints, ce que l'on ne peut manquer de découvrir un jour.

A ces peintures s'ajoute encore un dessin à rendre au maître d'Ambierle, récemment passé en vente publique, le 12 mai 1938, provenant de la collection de M. Braz. Il montre une donatrice présentée par saint Michel. Elle est agenouillée, les mains jointes, vêtue d'une longue robe serrée à la taille, dont les plis se cassent à terre, sa tête est prise dans une coiffe à deux cornes, dont les plis retombent sur ses épaules. Debout, derrière elle, l'archange saint Michel, vêtu, comme au retable de Beaune, d'une longue robe recouverte d'une chape, transperce de sa lance un monstre que l'on devine sur la gauche. Ce dessin, qui mesure 27<sup>1/2</sup>×19, est bien

# QUELQUES NOTES SUR L'ŒUVRE DU TITIEN

**L**E Titien, pour autant que nous le sachions, est entré en relation avec Federigo Gonzaga, marquis de Mantoue et neveu du duc Alphonse de Ferrare, en 1522. Federigo avait alors vingt-deux ans. La chronologie des tableaux du grand peintre vénitien exécutés pour ce prince ou provenant de sa collection, telle qu'on la trouve dans la vaste littérature titianesque, est assez déconcertante. Le fameux *Homme au gant* du Louvre et le *Portrait d'homme*, n° 1591, du même musée, sont datés généralement de 1517-1520. Or, s'ils ont été exécutés pour Federigo, il nous paraît impossible que leur date soit antérieure de quelques années aux premiers rapports du prince avec le Titien. Il n'est pas vraisemblable non plus que Federigo ait acheté, comme un amateur de nos jours, des portraits de personnages de lui inconnus, pour la seule raison qu'il s'agissait d'œuvres du Titien.

En outre, le costume des deux personnages en question me paraît un peu postérieur à 1520. La mode vénitienne de 1515-1520 nous est connue par des portraits comme le soi-disant *Sannazaro* de la galerie de Hampton Court et le *Portrait d'homme* de la Vieille Pinacothèque de Munich. Le portrait vénitien dont la mode ressemble à celle des deux tableaux du Louvre est celui de Paris Bordone, de la Pinacothèque de Munich, daté de 1523. Après 1520, la chemise se ferme plus haut, couvre une partie du cou, plus que dans les portraits de 1515-1520, et se termine par une espèce de collerette. De plus, les manchettes élégantes sont la grande mode de ces années-là, elles sont parfois brodées comme dans le *Portrait de Federigo Gonzaga* de 1523, au Prado, et dans le *Portrait d'homme*, n° 301, du Kaiser Friedrich Museum de Berlin, daté avec raison dans le catalogue des environs

de 1525, tandis que la plupart des critiques le placent vers 1540 ou même plus tard encore, sans aucune raison<sup>1</sup>.

La technique de *L'homme au gant* (surtout la facture du gant) s'accorde assez bien avec celle du *Bacchus et Ariane* de la National Gallery de Londres, tableau qui n'était pas encore terminé en 1522.

Jusqu'à présent, tout essai d'identification des deux personnages du Louvre a échoué. Peut-être est-il permis de penser, pour l'un ou l'autre, surtout pour le n° 1591, à Giambattista Malatesta, ministre plénipotentiaire du marquis, à Venise, à cette époque.

Ces portraits n'ont assurément rien à faire avec ceux de l'Arétin et de Girolamo Adorno, achevés le 22 juin 1527, et reçus par Federigo Gonzaga, le 6 juillet suivant. L'Arétin est hors de cause : il avait alors trente-cinq ans, et ses traits sont bien connus<sup>2</sup>. Quant au *Portrait de Girolamo Adorno*, c'est un portrait pos-

1. Ce portrait, qui a appartenu à Van Dyck, figure dans le fameux « Sketchbook » de Chatsworth. Ce dessin prouve que le tableau de Berlin a été coupé plus tard, en bas.

2. Je ne connais pas le portrait qui se trouvait jadis chez le comte Giustiniani, à Padoue, décrit par Crowe et Cavalcaselle, non comme un original certain, mais comme une étude probable, et qui représente la même tête avec un chapeau bizarre, comme dans la gravure de Marc Antoine et dans la copie inversée par W. Hollar, de 1647. L'autre portrait gravé par Hollar, en 1649, comme portrait de l'Arétin, avec un laurier, représente un autre personnage, et le tableau, aujourd'hui perdu, doit dater de 1510-1515 au plus tard, en raison de son sentiment lyrique giorgionesco et de sa construction semblable à celle du soi-disant *Arioste* de la National Gallery de Londres. Du temps de Hollar, ce portrait appartenait aux frères Jean et Jacques van Werle, à Anvers, qui possédaient en outre le portrait cité de P. Bordon, aujourd'hui à Munich, et des versions des portraits de la Lavinia et de Daniele Barbaro. L'Arétin séjourna à Mantoue depuis la fin du mois d'octobre 1526 jusqu'au mois de mars 1527. A partir du 25 mars 1527, nous le trouvons dans sa nouvelle résidence, à Venise. Par conséquent, le portrait par le Titien aurait été exécuté entre avril et juin 1527, à Venise. — Le petit portrait du Musée de Bâle, n° 1351 (fig. 1), provenant de la collection Bachhofen-Burckhardt, attribué autrefois à Sebastiano del Piombo, et considéré récemment par Suida comme une peinture originale du Titien (buste sans mains), coincide avec l'époque à laquelle Sebastiano exécuta son portrait perdu de l'Arétin. Il me paraît être une copie partielle, ancienne. Vasari a décrit très exactement (V. 575, 576) le portrait par Sébastiano, qui, déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, n'était plus dans un bon état de conservation (voir Mazzuchelli, *La Vita di P. Aretino*, 1741).



FIG. 1. — COPIE D'APRÈS SEBASTIANO DEL PIOMBO. — L'ARÉTIN.  
(Kunsthalle, Bâle.)

thume, comme l'indique clairement la lettre du Titien, de 1527 : « ... *Appresso havendo io la bona memoria del Sr. Giro-lamo Adorno il quale adorava il marchese di Mantova et perchè fu qualificato gentilhomo di quello anchora seti presentato et benchè non sieno doni da un tanto signore ne di maestro troppo sufficiente, acceptate la fede di Titiano e tenetegli finchè secondo la qualità del mio ingegno.* »

Il va sans dire que nous considérons également comme postérieur à la date généralement acceptée de 1515, le *Portrait de Tommaso Mosti*, secrétaire secret du duc de Ferrare, au Palais Pitti, à Florence. Le Catalogue de l'Exposition du Titien à Venise, en 1935, tendait à revenir à la date marquée au dos de la toile : 1526; mais le copiste de l'inscription originale a changé, évidemment par erreur, MDXXIV en MDXXVI. Nous allons voir que la date de 1524 convient très bien à ce portrait. Nous n'avons pas de renseignements sur les voyages de Mosti à Venise. Par contre, le Titien était à Ferrare vers la fin de 1524<sup>1</sup>. D'après l'inscription, Tommaso Mosti avait alors vingt-cinq ans. Il fut, avec Agostino Mosti, témoin du mariage secret du duc Alphonse avec Laura Danti Eustochio. Malheureusement, nous ne connaissons pas la date exacte de sa naissance. Mais, outre les raisons déjà présentées, c'est le costume qui nous indique, ici encore, une date postérieure à 1520. Quant à l'état actuel du tableau

Vasari fait surtout l'éloge des différentes « valeurs » du noir : « *la differenza di cinque o sei sorti di neri ed una barba nerissima sopra questi neri...* » La copie de Bâle nous rappelle cette description. Gombosi, dans son article sur cet artiste, dans l'*Allgemeines Künstlerlexikon* (Thieme-Becker), non seulement place ce portrait parmi les œuvres douteuses, mais doute même qu'il s'agisse de l'Arétin. A mon avis, il est hors de doute que le personnage représenté soit l'Arétin. Bien que Sebastiano ne fût pas à Venise en 1527, comme Crowe et Cavalcaselle le supposaient, il est exact que l'Arétin connaissait et protégeait ce peintre.

1. Il est sûr que le Titien était déjà à Ferrare, du 13 février 1516 jusqu'au 22 mars 1516, mais nous donnerons tout à l'heure les raisons pour lesquelles nous croyons que l'exécution du portrait de Mosti n'eut pas lieu à cette époque.

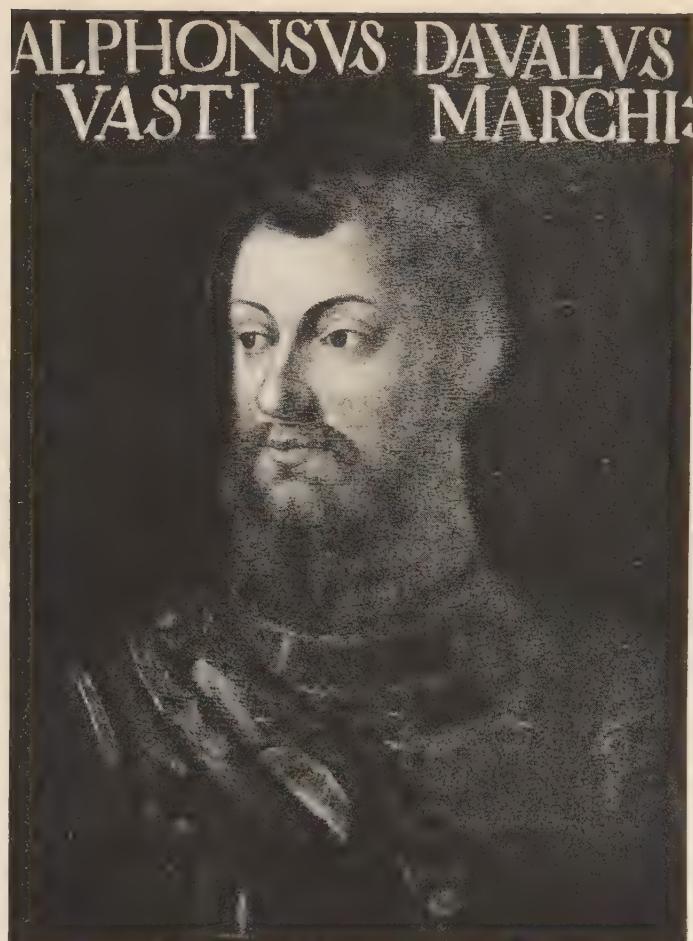


FIG. 2. — ALFONSO D'AVALOS.  
(Florence, Galerie des Offices.)



FIG. 3. — ATELIER DU TITIEN. — LA CÈNE. (Londres, Bridgewater House.)  
Reproduit avec la permission spéciale du comte d'Ellesmere.

transposé de bois sur toile, il faut considérer que, bien qu'il soit aujourd'hui débarrassé des anciens repeints, la restauration, surtout dans la tête, paraît avoir été exécutée, pour ainsi dire, en vue de le placer à une époque antérieure à 1520; mais le costume, la technique même de la peinture, correspondent aux années 1520-1525<sup>1</sup>.

Le portrait du marquis Federigo de Mantoue, au Musée du Prado, ne peut pas dater de 1531, comme la dernière édition du catalogue le suppose. Il n'a rien à voir avec le mariage de ce prince avec Marguerite Paléologue (17 février 1531). Non seulement le costume, mais aussi le port déjà démodé d'une bague à la deuxième phalange du doigt, et surtout la technique correspondent à 1523. Gronau et tous ceux qui l'ont suivi ont eu bien raison de dater ce panneau de cette année-là. Nous savons que le Titien a exécuté en 1523 un portrait du prince, et il s'agit évidemment du tableau peint après le 25 janvier et terminé avant le 15 août 1523<sup>2</sup>.

1. Il nous paraît indiqué de mentionner ici également le portrait tant discuté du Kunsthistorisches Museum, à Vienne, intitulé *Parma, le médecin du Titien*. Non seulement le costume nous paraît indiquer une date vers 1518-1520, impossible par conséquent pour Giorgione ou le Titien très jeune : le dessin, le modelé de la main, sont trop avancés pour être de Giorgione ou d'un peintre tout à fait giorgionesque. La main ressemble déjà à celles des deux portraits du Louvre. Si le personnage est le même que celui que nous voyons dans le *Miracle de Saint Antoine*, à Padoue, comme Gronau le supposait — constatation qui ne nous semble pas fondée — l'homme représenté dans le portrait de Vienne est, en tout cas, plus âgé.

2. Nous partageons aussi, pour beaucoup de raisons, l'avis de Gronau, d'après qui le *portrait d'Alphonse d'Este*, au Metropolitan Museum de New-York date également de 1523. Il suffit de comparer les mains gauches (du point de vue du spectateur) de ce portrait et de celui de Federigo, au Prado. L'autre portrait du duc Alphonse, dont on n'a que des copies (celle du Palais Pitti est la plus connue), représente ce prince beaucoup plus âgé, et l'original perdu est sans doute identique à celui qui fut achevé après la mort du duc. La main ressemble beaucoup à celle du portrait du général Tadino, de 1537, que j'ai découvert dans la collection du baron Heyl, à Darmstadt, avant que cette collection fût vendue à Munich. L'ordre de Saint-Michel, qu'on voit dans le portrait peint en 1535, a été envoyé par le duc Ercole II au mois d'août 1535, à Venise, afin que le Titien puisse le reproduire. Quoique le portrait fût terminé au commencement de 1536, il ne fut livré qu'un an plus tard.

Le deuxième portrait de Federigo date de l'année de son élévation au rang de duc, c'est-à-dire de 1530. Malheureusement ce portrait est perdu. Il représentait le nouveau duc de Mantoue en *armure*. Dans une lettre de Malatesta à Federigo, datée du 5 février 1530 (publiée d'abord dans *Tiziano alla Corte dei Gonzaga di Mantova*, par W. Braghiali, 1881, p. 9, et ensuite par Crowe et Cavalcaselle), nous lisons : « ... *L'altro di la persona di V. S. armata vi è fatto buona parte...* » Dans une lettre de l'Arétin à l'impératrice Isabelle, publiée par Bottari (1535), ce portrait est également mentionné comme très admiré par l'Empereur (« *l'altissimo Carlo* »). Par conséquent, le portrait en question était fini au mois de mars, alors que le Titien était à Bologne pour faire son premier portrait de Charles-Quint.

Le troisième portrait de Federigo, autrefois dans la collection M. de Nemes, et actuellement dans celle de Mr. Oberlaender (Reading, U. S. A.), ne peut pas dater des environs de 1540, comme plusieurs critiques modernes l'ont prétendu. Federigo est mort en 1540. Le Titien le vit pour la dernière fois au mois de mai de 1536. Il se rendit avec lui de Mantoue à Asti, pour rendre visite à l'empereur Charles-Quint, qui préparait une nouvelle guerre contre la France. L'empereur avait réuni à Asti tout son état-major (lettre du Titien à l'Arétin, datée d'Asti,



FIG. 4. — TITIEN, — LES PÈLERINS D'EMMAUS. (Musée du Louvre.)

le 31 mai 1536). Il est à croire que le portrait en question n'est pas postérieur à 1536. Assurément, il ne peut pas dater déjà du séjour du Titien à Mantoue, après le 14 mars 1529<sup>1</sup>, mais il est probable qu'il a été exécuté en 1532, alors que Gonzaga était intimement lié avec le puissant général espagnol Don Alfonso d'Avalos, marquis del Vasto et de Pescara, successeur de Don Antonio de Leyva, qui fut peint par le Titien en 1530.

On se rappelle que Federigo Gonzaga avait commandé, en 1531, à Titien une *Madeleine en larmes*, pour en faire cadeau à d'Avalos. Ce tableau fut achevé



FIG. 5. — TITIEN. — DÉSSIN POUR LES PÈLERINS D'EMMAUS.  
(Londres, British Museum.)

en un mois, et plut tant au duc Federigo et à la duchesse, que celui-ci en commanda pour lui-même une réplique.

Le Kunsthistorisches Museum de Vienne conserve deux petites copies de têtes d'après le portrait du duc Federigo à Budapest et celui d'Alfonso d'Avalos qui se trouve chez la comtesse de Béhague, à Paris<sup>2</sup>. Ces deux copies, provenant de la collection du château d'Ambras, nous paraissent marquer une relation entre ces

1. Braghjrolli nous parle d'un portrait du duc exécuté par le Titien en 1530.

2. Le portrait de d'Avalos de la collection de la comtesse de Béhague paraît un peu coupé. Peut-être avait-il originièrement les mêmes dimensions que celui de Federigo Gonzaga, à Budapest.



1532, dont l'original est aujourd'hui perdu. Selon toute probabilité, Titien a rencontré le général à Bologne, en 1533, quand il y visita pour la deuxième fois l'empereur Charles-Quint.

Nous venons de dire que le Titien a vu sans doute le duc Federigo pour la dernière fois en 1536. Il est vrai que Federigo a commandé, peu de temps avant sa mort, au maître vénitien, son portrait et celui de la duchesse, tous deux destinés à être donnés en cadeau au comte palatin Otto Heinrich. Le duc en parle dans une lettre adressée à ce dernier, peu de jours avant sa mort, le 17 juin 1540 : « *meam et uxor is meae imagines curabo fieri manu Titiani pictoris ex mi...* », mais il semble que ces deux tableaux n'aient jamais

deux portraits, qui ont fait partie originairement de la même collection. Le portrait du général espagnol (1502-1546) ne peut pas être antérieur à 1532, puisque d'Avalos avait prié l'Arétin, dans une lettre du 2 novembre 1531, de persuader le Titien de venir le voir à Correggio. Mais il est plus vraisemblable que le portrait de la collection de la comtesse de Béhague n'a été exécuté qu'en 1536, et l'âge du personnage correspond, à mon avis, encore mieux à la date de 1536 qu'à celle de 1532. En outre, nous ne savons pas si le Titien a vraiment été voir d'Avalos à la fin de 1531 ou au commencement de 1532<sup>1</sup>.

Il est fort possible que la copie de la collection de portraits des Offices, à Florence (fig. 2), reproduise un portrait d'Alphonse d'Avalos exécuté en

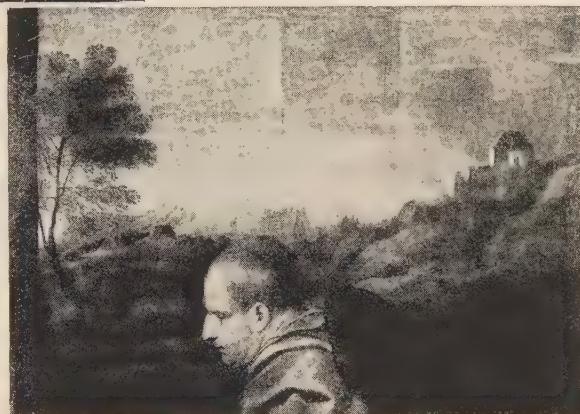


FIG. 6. — DÉTAILS DES PÈLERINS D'EMMAÜS.  
(Musée du Louvre.)  
(Photographies du Laboratoire du Musée du Louvre.)



1. Inutile de répéter que le guerrier de *l'Allégorie de d'Avalos*, au Louvre, ne représente pas ce général. Mais le portrait de d'Avalos dans la fameuse *Allocution* du Prado, exécutée entre 1540-1541, ne nous sert pas non plus pour son iconographie, parce que la tête a été très restaurée après l'incendie du Palais Royal de Madrid, en 1734.

été exécutés; en tout cas, Otto Heinrich ne les a jamais reçus; il en réclamait la livraison dans une lettre du mois de novembre de cette année, avant d'avoir appris la mort de son ami italien.

Il est possible que le Titien ait utilisé pour ces portraits au moins projetés, les études qu'il avait faites pour ceux qu'il exécuta, selon toute vraisemblance, en 1536. Nous n'avons malheureusement aucune trace du portrait de la duchesse Marguerite.

A propos d'études pour des portraits, ou de copies conservées par le Titien dans son atelier, nous croyons utile de toucher un point qui, à mon vif étonnement, n'a jamais été traité sérieusement par les biographes du maître. On sait que le Titien a occupé, pendant des années, le fameux graveur flamand Cornelius Cort, qui a reproduit de nombreuses peintures du maître. Mais ces gravures, exé-



FIG. 7. — TITIEN. — LES PÈLERINS D'EMMAÜS. — RÉPLIQUE. (Dublin, National Gallery of Ireland.)



FIG. 8. — TITIEN. — LES PÈLERINS D'EMMAUS. — RÉPLIQUE.  
(Collection privée, Milan.)

cutées entre 1565 et 1571, surtout en 1565 et en 1566, sont faites d'après des peintures dont les originaux célèbres n'étaient plus à Venise à cette époque, car ils avaient été livrés depuis des années à ceux qui les avaient commandés, par exemple : *Persée et Andromède* (1554), *Sisyphe et Prométhée* (1549), *La Gloire de Charles-Quint* (1554), *Le Martyre de saint Laurent*, *La Cène* (1564). En ce qui concerne les gravures de la *Gloire* et du *Saint Laurent*, nous pouvons constater qu'il y a des variantes considérables, et que Cort s'est servi de modèles d'un tableau, ou d'un dessin qui n'étaient pas identiques aux versions connues. Il est naturel que le Titien, en bien des cas, ait exécuté d'abord des projets. Nous le savons entre autres pour l'esquisse de *L'Allocution du Marquis Del Vasto*. En tout cas, il a conservé dans son atelier non seulement beaucoup de tableaux inachevés, mais encore beaucoup d'études, esquisses et copies qui lui ont servi, à lui et à ses collaborateurs, pour des répliques et des variantes<sup>1</sup>, et certainement aussi comme « échantillons »,

1. Il faut se rappeler que la maison du Titien a été pillée par des voleurs immédiatement après sa mort et que beaucoup de tableaux et dessins ont disparu pour toujours en cette occasion. Toutefois, nous possédons encore des études comme celles du François I<sup>er</sup>, aujourd'hui à Cincinnati (collection de Mrs. Emmery), et du Philippe II (Stockholm, collection H. Rasch), qui proviennent de la succession du Titien. Il y avait, sans doute, aussi des esquisses peintes pour de grandes compositions, fait que Crowe et Cavalcaselle ont mis en question. Nous avons connaissance, par exemple, de l'esquisse de la fameuse *Allocution du Marquis del Vasto (d'Avalos)*, que Titien envoya, par l'entremise de l'Arétin, à ce général pour le faire patienter. Dans la lettre de l'Arétin (*Lettre*, II, 189-191), cette esquisse est classée comme « *quadruzzo* ». — En outre, Rubens possédait des esquisses du Titien; en effet, certains « dessins » mentionnés dans son inventaire ne sont pas des dessins au sens où nous le prenons, mais des études peintes. Ceci explique non seulement que le titre de l'inventaire ne parle que des « tableaux », mais que nous trouvons aussi une esquisse du Tintoret pour un *Jugement*, classée également comme



FIG. 9. — COPIE D'APRÈS TITIEN. — LE DUC D'ALBE.  
(Autrefois à Paris.)

ne faisait plus de « cartons », ces préparations exactes du temps de Raphaël, et il est étrange que nous ne possédions plus aucun de ces « dessins » détaillés faits pour ou plutôt d'après le tableau exécuté. Le dessin à la plume d'Oxford (Ashmolean Museum), considéré encore par Crowe et Cavalcaselle comme une étude immédiate pour la *Pietà* du Prado à Madrid, n'est plus accepté comme une œuvre authentique, et par conséquent, on n'en peut tirer la preuve que le Titien n'a jamais fait d'esquisses à l'huile, et qu'il a exécuté toutes ses œuvres d'après des dessins de cette nature. En outre, un dessin semblable n'aurait pas suffi à un graveur pour exécuter des reproductions aussi minutieuses.

On peut admettre que le Titien a fait des modèles spéciaux pour Cort, non pas des dessins, mais des grisailles, comme plus tard Rubens et Van Dyck ont fait des grisailles en guise de « *modelli* », préparations pour les graveurs. Si nous admettons ce fait, nous comprenons mieux le passage de la lettre de Lampsonius au Titien, du 13 mars 1567, où il dit que Cort retournera bientôt à Venise pour graver « *le cose che V. S. ha messo in ordine per la sua tornata.* »

un dessin, et une « grisaille » de Paolo Veronese (N° 25 : « un dessin... fait de blancq et à noir »). Rubens possédait le grand projet pour le fameux *S. Pierre Martyre* de S. Giovanni e Paolo, et une esquisse de chevaux par le Titien. La soi-disant étude pour la *Gloria*, achetée, il y a quelques années, pour la National Gallery de Londres, est un « faux » du XVI<sup>e</sup> siècle, peint, selon toute probabilité, par Francisco Rizi, comme je l'ai expliqué dans le *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, 1935, vol. XLIII. Le faussaire s'est servi aussi de la gravure de Cort, qui diffère dans quelques détails importants du grand tableau. L'homme nu, à droite, est transformé en un portrait du vieux maître lui-même, et Philippe II est vu de profil.

un peu comme la collection fameuse de petites répétitions de toutes ses créations que le Greco conservait à Tolède.

Toutefois on pourrait m'opposer un passage d'une lettre du Titien adressée au roi Philippe II d'Espagne, le 1<sup>er</sup> août 1571, où il dit, entre autres, qu'il envoie au roi « *due stampe del disegno della pittura del beato Lorenzo* ». Il s'agissait des épreuves de la gravure de C. Cort d'après le *Martyre de saint Laurent*. Mais la gravure ne suit exactement ni l'exemplaire de Venise, peint vers 1555, et certainement avant 1557, ni celui de l'Escorial, achevé en 1567 et expédié quatre ans avant l'exécution de la gravure. Elle suit en général le tableau des Jésuites de Venise, mais elle présente aussi quelques éléments de la deuxième version, surtout les petits anges. Quel était ce « dessin », dont parle le Titien? On

Les gravures de Cort, que Crowe et Cavalcaselle n'ont pas étudiées suffisamment, sont d'une très grande importance pour la reconstitution de l'œuvre du Titien et de son atelier. Pour la reproduction de la *Diane et Callisto* de 1566, Cort s'est servi évidemment d'une version intermédiaire entre celle de 1559, aujourd'hui à Bridgewater House, et celle du Kunsthistorisches Museum de Vienne, comme M. Stix l'a déjà reconnu. Je ne crois pas que l'exemplaire de Vienne soit de 1560 environ, comme le catalogue l'indique, mais qu'il a été exécuté en 1566. Il suffit pour s'en convaincre, de comparer le traitement du feuillage dans les deux peintures de Londres et de Vienne.

La gravure de Cort est à peu près carrée, et je suppose que le tableau perdu qui lui servit de modèle était originairement le pendant de la version carrée, également perdue, de *Diane et Actéon*, qui se trouvait au XVII<sup>e</sup> siècle au Buckingham Palace, et aussi dans la collection de Jacques II, mal conservée (3'3" × 3'3"). Peut-être est-ce d'après cette version de la *Diane au bain* que Van Dyck a copié, dans son fameux carnet d'esquisses, la figure où Cust voyait une « Vénus se déshabillant » (*Chatsworth Sketch book*, 114, Pl. XXXIX). C'est sans doute le même tableau que Rubens a librement copié dans son *Bain de Diane*, de la collection Koenigs, à Haarlem (autrefois à Munich, chez le Dr Schubart).

La gravure de la *Madeleine*, de 1566, représente également un état intermédiaire entre le tableau de l'Ermitage et celui du Musée de Naples. Elle est plus près de l'exemplaire de Leningrad, mais la coulisse, avec les plantes inclinées, correspond à l'exemplaire de Naples.

Le dessin pour la gravure de *Roger et Angélique* (?), de Cort, de 1565, n'est conservé que par des copies; nous croyons en effet que le dessin même de la collection Bonnat, à Bayonne, n'est pas authentique. Les détails ne sont pas assez précis, surtout le tronc d'arbre et le feuillage avoisinant, ainsi que les détails des bâtiments et de la ruine, à l'extrême-droite. La signature est plus que douteuse. Il y manque la précision et la décision, la grandeur et l'énergie de la main souveraine du maître même. Il reproduit tout au plus un dessin du Titien, vers 1545.

La *Cène* de l'Escorial était déjà envoyée en Espagne quand la gravure (attribuée par certains auteurs, sans raison,

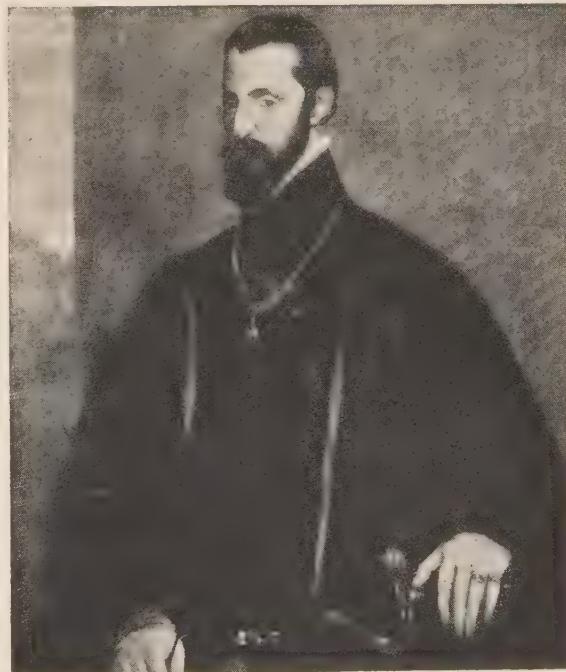


FIG. 10. — LE DUC D'ALBE.  
COPIE D'APRÈS L'ORIGINAL PERDU DE TITIEN.  
(Oxford, Christ Church.)



FIG. 11. — AUTEUR INCONNU. — PHILIPPE LE MAGNANIME, LANDGRAF DE HESSE.  
(Kunsthalle de Bâle.)

Remarquons, à ce propos, que le dessin au crayon de Florence (*Offices*, n° 12914. Hadeln, pl. 27, éd. allemande), nous paraît inspiré de *l'Aurore* de Michel-Ange, ainsi que le saint Pierre, au premier plan du *Christ à Gethsémani*, de l'Escorial. Il y a chez l'antiquaire Montorfano, à Côme, un tableau attribué au Titien, qui n'est certainement pas de lui, mais, très probablement, une copie médiocre d'après un original perdu; il reproduit presqu'exactement la fameuse *Aurore* de Michel-Ange, placée ici devant une coulisse de paysage<sup>2</sup>.

1. *Zeichnungen Tizians*, Berlin, 1924, Les dessins avec des études pour un *S. Jérôme* (Hadeln, N° 13, Londres, et N° 14, Vienne), sont très douteux; le paysage du musée de Darmstadt (Hadeln, N° 16) paraît être plutôt du XVII<sup>e</sup> siècle; le dessin à la plume de *l'Histoire Romaine* (?), à Berlin (Hadeln), N° 17, nous paraît également postérieur au Titien, apparaissant déjà à Van Dyck.

2. Les raisons pour lesquelles les Tietze (*Wiener Jahrbuch*, X, 1936, p. 189, Anm. 92) ont voulu attribuer ce dessin au Tintoret et, plus encore, l'attribution de l'autre dessin des *Offices* (Hadeln, N° 28) au Tintoret, ne sont nullement convaincantes. Le style du Tintoret est différent, il n'a pas usé non plus de ces hachures. Les deux dessins, n° 21 et 22, de la publication de Hadeln (Londres, Victoria and Albert Museum, N° 265) ne sont ni du Titien ni du Tintoret, comme Mme Froelich-Bum le propose, mais plutôt de Savoldo. Le dessin acheté par M. Stix pour l'Albertina de Vienne et publié par lui comme de Titien (Catal. des dessins vénitiens, N° 41)

à Cort; une variante est signée: *Titianus apud Bertellum*) fut exécutée. Nous reproduisons (fig. 3) une excellente copie ancienne de cette fameuse *Cène*, cataloguée dans la collection du comte d'Ellesmere, à Bridgewater House, à Londres, comme étant de Schiavone, sans que cette attribution soit justifiée. Cette copie (92 1/2 × 107 1/2 pouces) est très importante, parce qu'elle nous permet de reconstituer l'état original du tableau de l'Escorial, coupé et repeint dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Malheureusement, le chapitre des dessins du Titien est encore moins avancé que beaucoup d'autres relatifs à ses peintures. Bien plus qu'à trouver des dessins inconnus, c'est à réduire le nombre des dessins authentiques que doivent s'employer les érudits. Même un spécialiste comme feu le baron Detlev von Hadeln était encore trop indulgent<sup>1</sup>.

Les *Pèlerins d'Emmaüs* du Musée du Louvre n'ont jamais été dans la Chapelle de Pregadi, au Palais Ducal de Venise, comme le catalogue de M. Seymour de Ricci le prétend encore; cette erreur a été rectifiée il y a longtemps dans la littérature générale consacrée au Titien, et n'est plus répétée dans le dernier catalogue de M. Louis Hautecœur. Le tableau qui ornait ladite chapelle demeura au Palais des Doges jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tous les guides de Venise, de Vasari à Zanotti, en parlent. Don de la République vénitienne à la jeune République française, celle-ci en fit cadeau à l'ambassadeur anglais, Sir Richard Worsley, qui avait vécu nombre d'années à Venise comme représentant du Royaume britannique. Il passa ensuite dans la collection de Lord Yarborough, à Brokesly Park.

Depuis Crowe et Cavalcaselle, tous les historiens donnent aux deux tableaux une date beaucoup trop tardive. Ricketts seul approcha de la vérité: il a établi que le tableau du Louvre devait dater de 1528-1530, dans sa plus grande partie (*the bulk of the picture*) et qu'il a été achevé après 1540.

Le tableau du Louvre provient de Mantoue et appartint à Federigo Gonzaga. Son histoire est à peu près la même que celle des deux portraits du Louvre: il fut vendu, en 1627, par Vincenzo Gonzaga, au roi Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, fut acquis, en 1649, par Jabach, puis par Louis XIV, en 1671<sup>1</sup>. Je crois pouvoir

est de Palma le Jeune; c'est une étude pour les *Sts. Augustin et Ambroise* de l'Atheneo Veneto, à Venise (reprod. A. Venturi, *Storia*, IX, 7, fig. 139), fait entre temps reconnu aussi par Mme E. Tietze-Conrat dans *Die Graphischen Künste*.

1. La signature *tician* me paraît très douteuse, à cause de la forme des lettres: le t minuscule et l'incertitude des autres, ni majuscules ni minuscules. Quoique l'ancien catalogue du Louvre (de même que l'édition française de Vasari par Weiss) donne la signature à peu près correcte, au moins quant aux lettres, tous les auteurs, de Crowe et Cavalcaselle à Ricketts, Gronau et Fischel, l'ont mal indiquée. Suida seul s'est approché de la



FIG. 12. — PEINTRE ANONYME. — PHILIPPE LE MAGNANYME.  
(Florence, Galerie des Offices.)



FIG. 13. — TITIEN. — FLORA. Gravure de Sandrart.

nal), à Brescia, portant les mêmes armoiries exactement au même endroit; en haut des armoiries l'aigle impérial est ajouté. Les armoiries sont, comme j'ai pu le constater avec l'aide de M. Georges Huart, de la Bibliothèque Nationale, celles de la Maison Maffei, la première famille de Vérone. Comment s'expliquer tout cela? Je suppose que Titien a peint l'*Emmaüs* originairement pour un membre de la famille Maffei, qui résidait à Vérone. N'oublions pas que le grand maître a exécuté l'*Assunta* de la cathédrale de Vérone avant 1530. Du moins, l'auteur de cet article a insisté depuis longtemps sur cette date, et sur les relations stylistiques de ce tableau (exécuté pour la famille Nichosola) avec l'*Emmaüs*. Peut-être le tableau d'*Emmaüs* du Louvre était-il déjà dans les mains de la famille Maffei, et portait-il comme marque de pro-

vérité, mais lui aussi croit à TICIAN, en majuscules. (Voir aussi mon article dans le *Burlington Magazine*, 1937, oct., vol. 71, p. 178). Dans la sacristie de la chapelle du Château de Versailles, il existe une copie excellente du tableau du Louvre, avec des variantes. Le tableau est plus haut et plus large (2,45×3,35 m.). On voit, à droite, une colonne et le bâton du pèlerin, en bas, une marche, et à gauche, au fond, une draperie très Van Dyckienne. L'inventaire donne comme provenance « Ancienne Collection ».

I. Nous ne connaissons aucune peinture du Titien exécutée pour le successeur de Federigo. L'Arétin dit, dans une lettre à d'Avalos, que le maître s'est rendu à Mantoue, à la fin de 1540, évidemment pour se gagner la faveur du nouveau Duc. Mais ce voyage n'eut pas le résultat désiré.

négliger la légende répétée jusqu'à nos jours, d'après laquelle le saint Luc et le Cléophas seraient les portraits de Charles-Quint et du Cardinal Jimenez.

Il n'est pas certain que le tableau du musée du Louvre ait été commandé par Federigo Gonzaga, quoique tout paraisse indiquer que c'est lui et non pas un de ses successeurs qui l'a acheté, au XVI<sup>e</sup> siècle, et par conséquent qu'il a formé partie de sa collection avant sa mort en 1540<sup>1</sup>. Quand j'ai pu étudier le tableau du Louvre aux rayons X, grâce à l'abilité de M. Jacques Dupont, j'ai constaté, à ma grande surprise, qu'il y a des armoiries au-dessous de la chaise du pèlerin, à main droite. Or, par un hasard heureux, j'ai trouvé une réplique ancienne à Milan (fig. 8), signée Ticianvs (avec le « c » des signatures antérieures à 1533), provenant du Palais Martinengo (aujourd'hui Tribu-

priété, les armoiries de la maison, quand Federigo Gonzaga le vit et réussit à l'acquérir. Il est naturel qu'on ait recouvert tout de suite les armoiries du premier propriétaire, qui se fit faire une réplique du tableau par Titien — ou, pour mieux dire, dans l'atelier du maître; en effet, malgré la signature, l'exécution de la réplique de Milan est relativement grossière, en tout cas impossible à attribuer à Titien lui-même. Selon toute probabilité, l'exemplaire resté dans la famille Maffei est devenu propriété des Martinengo, par héritage, au cours des siècles.

La réplique, aujourd'hui à Milan, nous intéresse aussi parce qu'elle paraît reproduire plus complètement la composition originale. En effet, le tableau du Louvre a été coupé, selon toute vraisemblance, à droite. L'effet esthétique est plus complet, plus harmonieux si la composition est un peu plus large. Dans le tableau du Louvre il y a des repeints, surtout dans la colonne du centre, dans quelques parties des nusages et dans les accessoires, comme dans la carafe de vin. Il semble que ces repeints aient été exécutés par un peintre (restaurateur?), après la mort du Titien, mais pas par le maître même. Le tableau était déjà dans son état actuel en 1665, ainsi que le prouve la gravure de F. Chauveau, qui date de cette année-là; mais la colonne esquissée originièrement dans la partie de droite n'était pas encore repoussée comme on le voit aujourd'hui. La restitution d'un premier état, tentée par le comte Wilczek dans son article du *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* (1928, p. 159 ss.), ne nous paraît pas convaincante. L'exemplaire de Yarborough représente, sans doute, un état encore antérieur. On s'accorde à déclarer que cette toile, que je n'ai pas examinée personnellement, n'est qu'une œuvre de l'atelier du Titien. Il est étrange que ce tableau, donné par Alessandro Contarini à la Signoria (si la tradition mérite confiance), et qui est mentionné par Vasari, Boschini, Ridolfi et Zanetti, ne soit qu'une production



FIG. 14. — TITIEN. — LE CHRIST A LA MONNAIE.  
(Dresde, Galerie.)

d'atelier, étrange aussi que ce tableau n'ait été acheté par Contarini — comme le veulent Crowe et Cavalcaselle — qu'en 1547, avant le départ du Titien pour Augsbourg<sup>1</sup>. Cesare Vecellio en serait le véritable auteur, d'après Crowe et Cavalcaselle, mais ceci nous paraît impossible, car nous croyons le tableau exécuté à une époque où Cesare était encore tout enfant, avant 1521, année supposée de sa naissance. Nous ne savons pas si les parties faibles de l'exemplaire de Yarborough ne sont pas dues à une restauration maladroite, à des repeints anciens. Non seulement la composition des figures — qui certainement ne fut plus modifiée au cours de l'exécution de l'exemplaire du Louvre — est plus archaïque, mais aussi le paysage (l'arbre notamment) correspond plutôt au style du maître vers 1510-1515.

La version de l'*Emmaüs* de la National Gallery of Ireland à Dublin (fig. 7) ne saurait être une copie ni de l'exemplaire du Louvre ni de la variante ex-Yarborough. Elle a été exécutée en renouvelant en partie l'idée originale, mais avec des traits qui révèlent que le tableau ne peut pas être antérieur à 1542-1545. Non seulement les types et la technique correspondent à cette époque, mais aussi le mouvement du jeune servant, qui rappelle déjà l'attitude de la fameuse *Lavinia* du Musée de Berlin. Malheureusement je n'ai pas eu l'occasion d'étudier de nouveau ce tableau de Dublin, mais il me semble que le Titien a au moins collaboré à cet exemplaire.

Un dessin au crayon (fig. 5), que conserve le Print Room du British Museum à Londres, nous fait connaître un état intermédiaire entre la première version (vers 1512-15..?) de l'*Emmaüs* du Titien, tableau avec demi-figures, autrefois dans la Galerie Impériale de Vienne (provenant de la collection de l'Archiduc Léopold Wilhelm



FIG. 15. — COPIE D'APRÈS LE TITIEN. — LE CHRIST A LA MONNAIE.  
(Rome, Académie de Saint-Luc.)

1. Vasari, qui nous a parlé le premier de ce tableau, dit seulement qu'un gentilhomme de la famille Contarini l'avait acheté, et il le date des environs de 1536, avant la *Présentation de la Vierge au temple* de l'Académie de Venise. Le tableau fut d'abord dans les appartements du Doge, et, du temps de Vasari (1566), au-dessus de la porte du petit salon doré qui précède la Salle du Conseil des Dix. Alessandro Contarini (1513-1570), poète, musicien et peintre amateur, possédait un cabinet de médailles. Il était ami de Lodovico Dolce, et dans une lettre non datée, Dolce lui décrit une version de la *Vénus et Adonis* du Titien, en réponse à une lettre de Contarini dans laquelle celui-ci parlait d'un Raphaël qu'il possédait.

et gravé par Lisebetius et par Prenner), enlevé par Napoléon I<sup>er</sup>, en 1880 encore à la Madeleine, à Paris, mais disparu aujourd'hui, et la version de Yarborough.

La colonne qui se trouve derrière le Christ dans le tableau du Louvre était, à ce qu'il semble, dès le début, à cette place, et n'a jamais été « transférée ». On a seulement renforcé le caractère du marbre par des touches de gris-blanc assez grossières, semblables à celles d'un peintre de théâtre. Le même traitement a été appliqué aux nuages. On trouve déjà des nuages « dramatiques » avec des contours éclaircis, les nuages du crépuscule, dans la *Résurrection* du polyptyque de Brescia, de 1522.

J'ai expliqué ailleurs comment le tableau du Louvre est la suite immédiate de la fameuse *Mise au Tombeau* du Louvre, exécutée également pour le marquis de Mantoue, probablement entre 1523 et 1525, et comment on relève encore des éléments relativement primitifs et l'influence de Léonard de Vinci, non pas tant dans le Christ, encore un peu bellinesque, que dans le saint Luc, à gauche. Ici je me permets d'ajouter encore une observation : la reproduction très minutieuse du dessin de la nappe, ainsi que celle du tapis persan (le soi-disant tapis d'Holbein) nous paraît impossible chez le Titien après 1530, et, plus encore, incompatible avec ses créations postérieures à 1540.

Nous profitons de l'occasion pour rectifier ici une erreur vraiment incroyable qui se trouve dans tous les ouvrages consacrés au Titien. Tout

le monde a accepté la date de 1548 pour le *Portrait du duc d'Albe*, de la collection du duc d'Albe<sup>1</sup>, à Madrid, du moins pour l'original dont ce tableau pourrait être une réplique. Mais on oublie que le fameux duc naquit en 1507, qu'il n'était pas un vieillard à barbe blanche en 1548, qu'il a un tout autre aspect dans le portrait de Moro, de 1549, au musée de l'Hispanic Society of America, à New York, à peine plus âgé que sur le portrait perdu du Titien, connu

1. Le portrait reproduit dans les *Klassiker der Kunst* comme appartenant au comte de Huescar, est identique à l'exemplaire du duc d'Albe : la photographie seulement est très insuffisante.



FIG. 16. — LE CHRIST A LA MONNAIE.

Copie par Garofalo d'après le Titien. (Musée des Offices, Florence.)



FIG. 17. — GRECO. — COPIE D'APRÈS LE PORTRAIT  
DU PAPE PAUL IV PAR TITIEN.  
(Coll. J. R. H. Boone, Baltimore.)

tage de celui d'Anthonis Mor que de W. Key. En tout cas, ces deux peintures datent de 1668-1670 environ, et non pas de 1548.

Le tableau qui représentait le duc d'Albe en cuirasse, et qui fut peint par Titien, à Augsbourg, pour la reine veuve Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint, fut apparemment brûlé lors du funeste incendie de l'Alcazar, en 1608, avec plus d'une douzaine d'autres portraits du Titien, exécutés en 1548, et transférés à Madrid, en 1556, du château de la reine Marie, à Binche, en Flandre.

La gravure de P. de Joede nous montre encore comment Titien a surpassé Anthonis Mor en exprimant le vrai caractère du grand homme de confiance de Charles-Quint et de Philippe II, en reproduisant avec autant d'art que de fidélité ce front mélancolique et tragique, entre les deux sourcils et le nez, partie, pour ainsi dire, apaisée par Mor, mais reproduite à cause de son caractère dans le dessin de la tête du duc d'Albe âgé, exécuté par un artiste inconnu et conservé dans la bibliothèque d'Arras.

seulement par la gravure de P. de Joede.

Le portrait de Madrid ne date pas de 1548, et n'a rien à faire avec le Titien. Il est apparenté à un portrait exécuté vingt ans plus tard, comme celui de Willem Key, également chez le duc d'Albe, à Madrid, dont il existe plusieurs répliques (Amsterdam, Rijksmuseum; Uccle, Mme Van Geldern). M. M.-J. Friedlaender s'est demandé, dans son récent volume sur Moro, si le portrait de Madrid, donné à Key, n'était pas de Moro. L'attribution à Key est très ancienne dans la famille du duc d'Albe, appuyée en outre sur des anecdotes qui ont trait, par exemple, à l'exécution des comtes d'Egmont et de Horne, dont la nouvelle aurait amené la mort de W. Key en train de terminer le portrait du duc; mais le style des deux peintures attribuées au Titien se rapproche davantage

Nous reproduisons ici deux copies d'un portrait du duc d'Albe, évidemment en relation avec le portrait perdu de 1548. Le « faux-col » correspond à celui du portrait du Titien par lui-même, de cette époque. La copie partielle, en sens contraire (fig. 9), se trouvait, il y a quelques années chez un marchand de Paris et, ensuite, à Londres. La grande copie (fig. 10) d'Oxford (Christ Church, Legs Guise, nr. 194, 0.995 × 0.87) est mentionnée par Crowe et Calvalcaselle (*Titian*, éd. angl. p. 466), mais ces deux auteurs n'ont pas bien identifié ce portrait, ni reconnu l'importance de cette copie. Le tableau est évidemment coupé en bas. L'habit est noir, recouvrant un sous-vêtement rouge; le tapis qui couvre la table est vert.

On n'a pas encore retrouvé ou identifié le portrait du Landgraf Philippe le Magnanime de Hesse (1504-1567), peint par Titien à Augsbourg, en 1548. Le tableau, décrit dans l'inventaire de la reine Doña Maria de 1556 « *tiene coleto acuchillado en martas, la mano izquierda en la espada, y gorra de Milan* » (1 1/4 vara × 1 1/4 vara) a été détruit, selon toute probabilité, dans l'incendie du Palais Royal de Madrid, en 1734. Rubens l'avait copié (n° 54 de l'inventaire de ses biens).

Nous connaissons trois portraits de ce prince. Le buste du musée de Bâle, n° 492 (fig. 11), peinture italienne qui le représente plus âgé que le portrait en armure du Château d'Ambras (Voir Kenner, *Jahrbuch der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses*, XV, p. 173, Nr. 31), mais pas assez âgé pour être rapproché du portrait de 1548; le buste de la Galerie des portraits des Offices, à Florence (fig. 12) qui le représente trop âgé, et ne correspond pas non plus à la description.

Il existait un portrait, copié évidemment par Rubens, connu seulement par des copies qui correspondent tout à fait à la description — sauf la tête



FIG. 18. — COPIE ATTRIBUÉE À MORETTO, D'APRÈS LE PORTRAIT.  
DU PAPE PAUL IV PAR TITIEN.

même, qui ne ressemble à aucun des portraits certains de ce prince. C'est le soi-disant *Cortés*, un portrait qui, sans doute, ne représente pas le fameux conquistador. Une copie ancienne, en Angleterre, a été gravée par G. Vertue, en 1724. Deux copies d'après la copie de Rubens se trouvent en Allemagne : l'une au musée de Weimar<sup>1</sup> (classée comme « peinture flamande »), l'autre vendue dans la vente Hahn, à Francfort-s.-Mein, le 3 octobre 1933, n° 74, sans qu'on ait reconnu jusqu'à présent leurs relations avec Rubens.

Les portraits authentiques du Landgraf Philippe nous le montrent avec une simple moustache. Il est possible cependant que le prince ait laissé pousser sa barbe pendant sa captivité.

Il y a nombre de tableaux du Titien, dont le format original a été modifié. On constate plus de coupures que d'agrandissements. Nous attirerons aujourd'hui l'attention sur deux cas, où, à notre avis, le sectionnement est vraiment d'importance pour l'effet esthétique. Le premier est la fameuse *Flora* des Offices. Assurément la gravure de Sandrart, exécutée avant 1641 (fig. 13), exagère le goût de son temps en lui donnant presque trop d'ampleur, d'atmosphère, mais il nous paraît, d'autre part, impossible que nous ayons actuellement sous les yeux l'état primitif avec le bouquet de fleurs fragmentaire et la coupure de la manche de la chemise en bas. Plus sensibles encore sont les coupures du non moins fameux *Christ à la Monnaie* de la galerie de Dresde. Nous en possédons des copies anciennes très instructives : la réplique signée de l'Académie de Saint-Luc, à Rome (fig. 15) ( $0,80 \times 0,685$  — les mesures de Dresde sont  $0,75 \times 0,56$ ) et la petite copie libre par Garofalo, aux Offices (fig. 16). Que le tableau de Dresde ait eu sa forme actuelle dès 1694, c'est ce que prouve une gravure romaine anonyme de cette année-là. Nous signalerons enfin les coupures, en bas à droite, du merveilleux portrait du Pape Paul III, du Musée de Naples, qui servit de modèle au portrait d'Innocent X par Velazquez. L'état original nous est rappelé par une copie excellente, attribuée à Moretto (fig. 18), à présent chez un marchand de tableaux de Londres, et par la petite copie du Greco, de la collection J. R. H. Boone à Baltimore (fig. 17). Le Greco avait étudié l'original au Palais Farnèse, à Rome ; cet original s'y trouvait encore lors du second voyage de Velazquez.

AUGUST L. MAYER.

1. La gravure et cette copie sont reproduites dans l'article de M. E. Schaeffer, *Monatshefte für Kunstschrift*, VI, 1913, p. 27 ss., pl. 8.

# VOYAGE DE CONSTANTINOPLE PAR LE COMTE CAYLUS (Fin)\*

**J**E pris un bateau et je suivis le canal qui mène à la Mer Noire. J'allai jusqu'à son embouchure, voulant au moins l'avoir vue.

J'examinai la colonne à laquelle on a donné le nom de Pompée. J'en ignore la raison. Elle est placée sur un écueil, au milieu du passage, et peut avoir douze pieds de haut. Son chapiteau est corinthien. Il est de marbre blanc, comme le reste. Sur la base qui est ronde comme un autel antique, on déchiffre avec peine, car il est un peu usé, le nom de Caesar Auguste.

En allant dans le canal, on trouve, à une grande lieue de la ville, deux châteaux qui le défendent et qui s'appellent Isar. Celuy d'Asie est fort peu de chose et celuy d'Europe est un peu meilleur. L'on en trouve deux autres à trois lieues plus loin qui ne sont pas considérables et qui ne ressemblent pas trop à ce qu'ils veulent être. Ils sont fort au-dessous, de toutes les façons, de ceux qui sont placés sur la Méditerranée, soit par leur construction et la quantité et la grosseur de leurs canons.

Le chemin qui conduit à ces châteaux est une des plus agréables promenades que l'on puisse faire. Car le bord de la mer qui ressemble à une rivière, est bâti sans interruption sur la côte d'Europe qui l'envoie sur celle d'Asie, soit par la bonté et la culture du terrain.

Ces lieux présentent en un mot mille retraites délicieuses.

Les vaisseaux du Roy partirent le 7 de novembre, ayant pris à bord M. des

---

\* Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, n° 897, mai-juin 1938 et n° 899, septembre 1938.

Alleurs. Pour moi je résolus de partir avec quelques Tartares que j'avais trouvés. Ils devaient me conduire à Caminieck, en Pologne, en passant par les bouches du Danube et je comptais voir l'Empereur comme il faut voir les princes, c'est-à-dire en leur estant utile et n'ayant rien à leur demander. Ce qui m'eut esté d'autant plus aisé que j'estais au fait de tous les projets et de toutes les ressources des Turcs pour la campagne qu'ils méditaient.

Mais en attendant le départ de ces Tartares qui n'en avaient que le nom, car c'étaient de fort honnêtes gens et sûrs, je voulus aller voir l'Egypte, le Caire et Jérusalem. Pour cet effet je m'embarquai sur un petit vaisseau français nommé le Saint-Esprit, de Marseille, du port de 7560 quintaux, et je partis le 15 de novembre. Les courans nous emportèrent lorsque notre ancre eût quitté et qu'il traînait encore. Nous approchâmes si près de terre que je ne comprends pas comment nous n'échouâmes pas mille fois. Mais le hasard nous servit utilement et les cheveux nous dressaient à la tête

Nous vinmes en deux jours mouiller aux Dardanelles, car aucun bâtiment n'en peut sortir sans un ordre ou firmin du Grand Seigneur

Ce vaisseau était naulisé<sup>1</sup> par des Turcs, et nous en avions plus de 100 à bord, parmi lesquels il y avait trois enuques disgraciés du Sérapéum qui avaient répondu au capitaine de cette permission. Il avait mis à la voile sur leur parole mais il fut obligé d'envoyer à Constantinople pour avoir son passeport.

Ce retardement fut un bonheur pour moy, car la peste estait dans ce bâtiment, et dans les deux jours que je demeurai dessus on jeta trois hommes à la mer, un Français et deux Turcs. Ce qu'il y avait d'affreux, c'est que ceux qui s'en trouvaient atteints cette année mouraient en souffrant des douleurs incroyables.

Je ne fis point d'abord toutes ces réflexions et je ne pensai qu'à profiter de ce séjour pour aller visiter les campagnes de Troye. Je pris une sayque avec quatre rameurs, un janissaire et un drogueman. J'avais un vent frais et les courans favorables. J'allais comme un oyseau. Je fis en trois heures les quatorze lieues qui sont des Dardanelles à la côte d'Asie où Troye était située, à la pointe du sud de l'isle de Tenedos<sup>2</sup>. Il est vray que la coupe de ces sayques est admirable.

Enchanté de la diligence que je faisais — la mer était grosse et le vent avait encore fraîchi — je ne pensais qu'aux charmes de la diligence de mon petit bâtiment, quand un coup de mer déplaça absolument le gouvernail. Le tems qu'il fallu pour carguer les voiles me mit cent fois au moment de faire calotte et, de cent bâtimens en pareille situation, deux n'auraient pas évité ce malheur.

1. Le naulis, aujourd'hui naufrage, est synonyme de frêt dans la Méditerranée.

2. Alexandria-Troas, actuellement Eskistambul (vieille Constantinople), bâtie par Alexandre le Macédonien.



FIG. 1. — VUE DE CONSTANTINOPLE, D'APRÈS UNE GRAVURE ANCIENNE.

Mais enfin j'arrivai à bon port, un peu au-dessous des anciennes jetées qui formaient le port. Ils pouvaient avoir quinze cent pas de circuit et les terres le bordaient. Il me parait qu'il y avait deux entrées. Celle qui regarde Tenedos estait défendue [par une] jetée dont il subsiste environ 30 pas, ce qui formait un double port. L'on y voit un grand nombre de colonnes de granit qui sont placées les unes auprès des autres [ainsi] que les pieux que l'on emploie en France pour opposer à nos rivières. Le port est environné de semblables colonnes. Elles n'ont point de chapiteau et leur base est enterrée.

On juge absolument de la forme qu'avait le port. C'est le seul de tous ceux que j'ay vu et qui nous reste de l'antiquité qui soit véritablement à l'abri.

J'ay vu, sur les bords de la mer, au fond d'un port et dans des broussailles, deux colonnes de granit qui n'ont jainais été employées. Il y a grande apparence qu'elles estaient destinées à estre transportées en Italie. L'une est entière et longue de 30 pieds, et l'autre, rompue en trois morceaux, est de 35. Elles ont quatre

pieds neufs pouces de diamètre, et je ne pus m'empêcher d'admirer les peines et les dépenses des Romains et des Grecs pour transporter des poids aussi considérables, surtout en faisant réflexion à leur ignorance pour la navigation. Car enfin si nous voulions en faire autant, nos vaisseaux qui font le tour du monde nous deviendraient inutiles et nous serions obligés d'employer comme eux des radeaux.

En dehors du port et sur le bord de la mer, j'ay vu cinq ou six grandes architraves de marbre proportionnées aux deux colonnes dont je viens de parler et quelques tombeaux qui m'ont paru romains. Il y en a beaucoup d'autres dans les ruines de cette ville dont les Turcs ont emporté presque tous les marbres, sans laisser une seule inscription, et ce fut inutilement que j'en cherchai.

Toutes ces jetées qui défendent le port ou qui l'environnent sont de granit ou de pierre dure. Le port estait à une des extrémités de la ville et l'enceinte des murailles le vient joindre. Elle suit pendant quelque tems la côte et, rentrant dans les terres, elle forme une ville qui pourrait avoir environ une lieue et demi de circuit. Il est vray que l'on ne voit plus que les fondations des murailles. J'en ay fait le tour et il semble qu'on les ait rasées à dessein. Cependant on distingue encore les portes et le plan de quelques tours.

Le terrain s'élève assez imperceptiblement en s'éloignant de la mer et forme une colline dont les murailles occupent le haut. Elle commande sur une vallée qui conduit par un terrain fort inégal au pied d'une chaîne de montagnes assez élevées et incultes parmi lesquelles est le mont Ida. Mais il est difficile de démêler aujourd'hui celle qu'habitait le berger Pâris. En tous cas, ses troupeaux ne devaient pas estre fort gras.

Ces montagnes fournissent des petites sources chaudes, les unes chargées de fer et les autres de soufre. Mais les premières sont en beaucoup plus grand nombre. Les Turcs y ont construit deux vilains bains. La chaleur de l'un est tempérée et celle de l'autre est très forte.

Je fis usage du premier et j'ay vu dans ces bâtimens des colonnes de marbre et même un grand morceau de statue<sup>1</sup>, ce qui prouve que ces eaux ont esté embellies et soignées par les anciens, ce dont je ne suis pas étonné car ils faisaient grand cas de ces remèdes et de ces présens de la nature.

Mais ces ruines n'inspirent pas autant de regret que celles qui sont aux deux côtés de la vallée. Elles consistent en une niche faisant partie d'un temple antique et dans les restes de deux grands corps de voûte dont la moitié subsiste mais les décombres et les eaux qui y coulent encore un peu les ont presque comblées. Ces bâtimens sont construits de petites pierres quarrées avec les chaînes et les liens de pierre de taille.

1. Ces ruines sont situées à Bunarbasi, où plusieurs auteurs situent la Troie d'Homère alors que Schliemann la place plus au Nord, à Hisarlik.

Je revins dans le terrain que la ville occupait, qui n'estait certainement que la colonie d'Auguste, et je trouvai, indépendamment de plusieurs tombeaux pareils à ceux dont j'ay parlé, un tombeau bâti de petites pierres et dont la voûte s'élevait au moins de dix pieds. Il est semblable à plusieurs que j'ay vu auprès de Pouzzoles et je vis auprès de ce monument deux tours massives de pareille structure, cubes par le pied et terminées par une forme circulaire.

Le grand bâtiment que Wheeler a décrit est juste dans toutes les dimensions. Je remarquai seulement qu'il a esté construit dans un autre temps que le portique mais il estait caché de son temps par les débris qui sont en grande quantité devant le superbe et grand édifice. La voûte partait, comme de raison, du dessus de la corniche et se joignait à la partie qui est tombée. Mais on voit encore dans cette voûte, à peu près de six pieds en six pieds, des tuyaux de terre qui la perçaient aussi bien que la corniche. J'ignore à quel dessein et je ne scâis pas davantage à quoy pouvait servir ce bâtiment, mais je scâis qu'il estait magnifique et qu'il n'est pas possible d'imaginer que jamais il ait esté construit pour une église, comme de certains auteurs l'ont avancé.

On voit auprès un reste de temple avec des niches, mais il est de mauvais goust.

J'ay trouvé, en descendant la colline, un peu sur la gauche, un très beau bâtiment voûté et très bien conservé. Sa magnificence ne consiste que dans les belles pierres. Il est un peu enterré mais j'avoue que je n'ay pu démêler son utilité passée. Je [suis] entré, avec des flambeaux que j'avais eu soin d'apporter, dans des souterrains qui sont auprès et dans lesquels je n'ay rien vu. Pas loin de là et toujours en descendant, l'on voit encore un autre édifice. Il est bien bâti, avec une galerie en portique que je crois avoir esté une école publique.

Toujours en me rapprochant de la mer et m'éloignant un peu du port, au dessus d'une espèce de fonds qui conduit au rivage, on trouve une grande mine moins bien bâtie que tout ce que je viens de rapporter, et dont il me paraît impossible de deviner l'usage.

Pas loin de ces derniers bâtimens, on distingue la place d'un théâtre, mais on voit de tous les côtés des colonnes de moyenne grandeur, toujours enterrées et sans chapiteau. Icy il y en a deux, une dans un autre endroit, quatre un peu plus loin et ces monumens sont très souvent répétés. Il y a quelques villages turcs aux environs mais dans une distance assez éloignée. Ceux qui les habitent viennent semer au milieu de ces ruines du blé et du coton, mais cette culture est bien peu de chose. Le reste est plein de petits chesnes dont les glands sont beaucoup plus grands que les nôtres.

Est-il possible, s'écrierait un poète, qu'une terre arrosée du sang d'un si grand nombre de héros ne produise d'elle-même que du gland et des chesnes nains !

Cependant, c'est la vérité pure. Au reste, tout ce que j'ay vu dans cet endroit m'a paru absolument romain et quelques-uns des paysans dont j'ay parlé me vendirent de très mauvaises médailles romaines qu'ils avaient trouvées depuis peu.

Je conviens que ce ne serait pas une raison à objecter, car ils ont été les maîtres du pays. Quoy qu'il en soit, je suis sorti de la Troade avec plus de doute sur l'ancienne Troye que je n'en avais avant de l'avoir visitée, et l'on est bien tenté de croire que l'imagination d'Homère a créé le terrain aussi bien que les hommes.

J'ai cherché, avec une attention scrupuleuse, le Scamandre et le Ximois; du côté Sud, il y a une petite rivière, mais elle en est éloignée environ d'une lieue et demi et cette distance est assurément grande pour que Tenedos d'aujourd'hui soit bâtie sur les ruines de l'ancienne Troye. Voulant cependant m'éclaircir sur ce point, je remontai deux lieues le long de la côte que j'avais suivie en venant des Dardanelles et, couchant dans ma barque, je résolus de marcher, toujours à pieds, jusqu'à ce que j'eusse trouvé une rivière, ce que je fis.

Je traversai un pays inculte plein de ces petits chênes qui ne sont que des arbustes et je fis quatre lieues pour arriver à un village de Grecs qui s'appelle Niochori. Une demi lieue auparavant que d'y arriver, je sautai un ruisseau qui fait à peine tourner un petit moulin.

Serait-ce là le Scamandre?

Je pris des bourriques à ce village, sur lesquelles je fis une lieue pour arriver à un village grec plus considérable que Niochori. Il se nomme Janissar; il est situé sur le cap Janissari connu dans l'antiquité sous le nom de Sigée. Ce village commande sur la mer et sur la plaine dans laquelle le château neuf d'Asie est situé. Elle est traversée par une rivière d'une assez jolie grandeur, mais elle est à six grandes lieues des ruines de Troye, dont la position est juste suivant l'idée de Virgile qui dit : « erat in conspectu... »

Je couchai dans ce village et je vis, auprès de la plus misérable des églises, plusieurs débris de la bonne antiquité, entr'autres un petit tombeau long de cinq pieds et large d'un peu plus de deux. C'est grand dommage que, des cinq figures que l'on y voit, il y en ait quatre qui ayent les têtes rompues. L'on voit au milieu une femme assise sur une chaise, dans une attitude de douleur. L'une des deux figures qui sont derrière elle porte un enfant emmailloté et celle qui la suit tient de la main gauche un grand plat et de la droite une espèce de boîte couverte et carré long. La première des deux autres qui sont devant la figure assise tient un enfant vivant sur le bras gauche et luy fait quelques signes de la main droite et celle qui la suit est entière, elle porte du bras gauche un enfant qui paraît mort et se tient la teste avec la main droite pour exprimer la douleur. Ces figurines sont charmantes et je puis assurer que les chairs et les draperies en sont également admirables.

Je pris des chevaux dans ce village et je passai la rivière dont j'ai parlé sur un pont, près du château. Les Turcs le nomment Mindrés<sup>1</sup>. J'en remontai le cours pendant plus de deux lieues mais je ne trouvai pas la plus petite chose.

J'avais examiné, dans une habitation de Turc nommée Comquene, qui n'est éloignée du pont que d'une demi lieue, des colonnes cannelées et des marbres rompus, restes sans contredit d'une grande magnificence, d'autant plus que l'on m'a dit que le tombeau de Janissar y aurait été trouvé. Au milieu de ces beaux débris je



FIG. 2. — A. CH. G. LÉMONNIER. — LE KAIN FAISANT UNE LECTURE DE D'ALEMBERT CHEZ MADAME GEOFFRIN.  
D'après un dessin de Boucher. Au centre, et au premier plan, le Comte de Caylus s'entretenant avec l'Abbé Barthélémy.  
(Académie des Beaux-Arts de Rouen.)

ne trouvai aucune inscription ny pas le moindre bâtiment solide. Ce peu d'éclaircissement me fit courir, dans l'espérance de trouver quelqu'autre chose, et tant que ma vue put s'étendre dans la plaine je ne vis aucune ruine.

Ainsi, je revins trouver Gulbac avec des doutes de plus et d'autant moins d'éclaircissement qu'ayant examiné le pays avec la plus grande exactitude, je puis me vanter d'ignorer le terrain qu'occupait l'ancienne Troye.

1. Mendereh.

Je quittai le chemin qui suit la côte et qui conduit des Dardanelles aux châteaux neufs — il est fort beau — et je passai la montagne dans des petits bois et des vallées pour venir au village grec de Rinqueue<sup>1</sup>. Il est à deux lieues des châteaux neufs, sur une montagne de laquelle on a une très belle vue; et par un chemin assez rude j'arrivai aux Dardanelles.

Le lendemain, je montai à cheval avec un janissaire pour aller voir un endroit que l'on me vantait beaucoup. Je suivis la vallée dans laquelle est situé le château connu autrefois sous le nom d'Abidos et, remontant la petite rivière de Charne, je trouvai une autre vallée un peu cultivée. Elle se rétrécit suivant l'usage de toutes les vallées mais, après trois lieues de chemin, le passage par où coule la rivière n'a plus qu'une portée de carabine et, sur deux rocs qui forment le passage, on voit les ruines de deux châteaux fort escarpés. Celuy qui est à gauche, en remontant la rivière, est absolument culbuté, mais la bâtisse de l'autre fait voir que c'était un bâtiment grec du Bas-Empire. Il est aisé d'en juger car toutes les tours subsistent. La citerne est ce que l'on y voit de plus beau, car elle est grande et revêtue d'un beau stuc. Le côté le plus faible avait une double enceinte. Cet endroit, que l'on appelle aujourd'hui Bouguyaoussar serait fort aisé de mettre en état de défense, mais il ne valait pas la peine que je pris de l'aller voir.

J'ai dit que je n'avais fait qu'une médiocre attention à la peste qui s'était embarquée sur le bord du capitaine Reboul, car il est vrai que l'on s'accoutume à tout et j'avais tant vu porter de morts dans Constantinople, et les Turcs y font si peu d'attention, qu'il est vrai que cette indifférence sur la destinée m'avait gagné. Mais la maladie ayant beaucoup augmenté pendant mon absence, mon valet me représenta qu'il y aurait de la folie à vouloir continuer mon voyage. Je fis donc débarquer mon petit équipage et je quittai, avec bien du regret, une petite chambre que l'on m'avait fait sur la sayque, pour demeurer dans cette solitude, en attendant l'occasion de quelque bâtiment dont la route me pourrait convenir.

Indépendamment des ressources de la musique, du dessin et de la lecture, je fus assez heureux pour trouver un amusement auquel je ne m'attendais pas. J'étais logé chez le Consul de France, un bon homme qui n'estait pas riche. Il occupait la moitié d'une assez grande maison qu'il louait du Gouverneur ou de l'Aga du château qui l'habitait. Un jour que tout le monde était sorti de la maison et que j'estais occupé dans une galerie à moitié découverte, je vis ouvrir une porte de communication à laquelle je n'avais point fait attention et je vis paraître une femme qui, véritablement, était assez jolie. Ce n'est point la situation ou j'estais qui me la fit paraître belle, ny l'envie d'embellir le récit. C'est la vérité toute simple. Elle me témoigna beaucoup de curiosité et je ne fus pas long temps sans être heureux. La

1. Erenkœi.

difficulté était de s'entendre, pour m'apprendre ce qu'elle avait à me dire. Mais de quoi les femmes ne viennent-elles pas à bout? Elle trouva une esclave vénitienne par laquelle elle me fit savoir qu'elle avait été longtemps esclave de l'Aga et qu'il s'estait marié depuis peu avec la fille du gouverneur de l'autre château et qu'elle ne pouvait soutenir le rôle de servante après avoir fait celui de maîtresse. Voilà du moins le fond du mécontentement car il estait enveloppé d'un amour extrême pour moy et d'une envie démesurée de me suivre au bout du monde.

La Vénitienne, plus borgnesse que jolie, estait aussi du voyage. Je ne la trompai point, car je luy fis sentir le peu de connaissance que j'avais des usages du pays et je luy promis de faire ce qui dépendrait de moy, qu'elle n'avait qu'à imaginer, pourvu que ce fut sans commettre le consul chez lequel je logeais en attendant les événemens.

Je profitai du voisinage, j'entrai même assez souvent dans sa maison et je vis la femme de l'Aga, mais elle ne voulut jamais oster son voile et je n'ay pas compris comment Gulbac n'avait pas plus de retenue avec une femme qui vraisemblablement ne l'aimait pas. Il est à présumer qu'elle en estait sûre, puisqu'elle le faisait. Car les femmes et surtout celles qui n'ont point de liberté, font rarement de fausses démarches. Celle-ci, vraisemblablement se gouverna bien, car notre aventure ne fut point traversée, et je ne profitai pas d'une offre que me fit mon valet de m'estre utile auprès d'une belle juive, car il avait acquis beaucoup de crédit auprès de quelques-unes qui véritablement estaien assez jolies.

Je passai donc mon temps assez agréablement et je ne m'apercevais pas qu'il ne venait point de vaisseau. L'armée turque passa au nombre de 32 vaisseaux de toute espèce et de 14 galères. C'était le même nombre que le Grand Seigneur avait envoyé à cette guerre.

J'examinai avec soin tout ce qui pouvait prouver le combat naval dont ils se vantaient, autant de leur côté que les Vénitiens du leur, et je puis assurer que je n'ay pas vu 30 coups de canon dans les bordages ou dans les manœuvres et pas un vaisseau qui parut avoir été incommodé. Toute cette flotte menait pompeusement à la traîne une petite barque Malthaise qu'elle avait prise.

Le hasard fit passer dans ce lieu quelques danseuses du pays. Leur musique et leurs danses me parurent insupportables car elles n'ont point de grâce et la lubricité dans toute sa force en est l'objet. Elles prétendaient exécuter des danses du Séraïl. Je crois bien que celles-là sont meilleures, mais je suis persuadé qu'elles sont dans le même goust.

Le capitaine Thomassion arriva de Constantinople, faisant route pour la France. Son vaisseau, nommé le Saint-Jean-Baptiste, de 30 pièces de canon, estait fort bon car c'était une jolie frégate hollandaise que l'Aigle avait pris. Il me proposa le pas-

sage. J'en fit part à Gulbac, qui me conjura de l'accepter et qui m'assura que, pourvu que je l'avertisse la veille du départ, elle se rendrait à bord dans une sayque dont elle estait sûre et qu'elle s'y rendrait lorsque le vaisseau ne serait plus sous le canon des forts, pourvu que je la fissee attendre. Je la luy donnay. J'en fis convenir le capitaine et j'arrangeai tout pour mon départ.

Je partis le 15 de novembre et je fis mettre en panne pour attendre Gulbac, comme je le luy avais promis, mais ce fut inutilement. J'ignore si le repentir ou l'impossibilité d'exécuter son projet l'en empêcha, mais elle ne vint point et je laissai faire la foute au vaisseau après avoir été plus de 6 heures en panne.

La saison dans laquelle je m'embarquay est des plus mauvaises à la mer, et nous essuyâmes des mauvais tems qui nous obligèrent à nous mettre à l'abri dans Portolinier qui est à l'Ouest de Metelin. Personne de l'équipage ne connaissait ce port dont l'entrée est difficile. Un esclave français qui s'était racheté, et que [nous] menions en France, nous assura qu'il nous y conduirait. Mais il se trompa et nous conduisit dans un endroit couvert du cap, plus à l'Est de Metelin et dans lequel il n'y avait ny anse ny mouillage.

La mer se brisait avec furie contre la terre et les roches escarpées. Nous fûmes assez heureux pour que le capitaine scût manœuvrer. Il s'aperçut de l'erreur assez à tems pour nous en tirer mais, un moment plus tard, nous étions perdus sans ressource. Nous eûmes le tems de nous relever mais ce ne fut pas sans peine et sans avoir démâté d'un mast d'hune.

Nous doublâmes le cap pour arriver dans le canal qui se trouve entre Metelin et la terre ferme d'Asie et nous mouillâmes dans une anse formée par les isles de Mosconi, situées au Nord de Metelin. Nous fûmes redevables à la bonté du mouillage, car nous y essuyâmes des coups de vent de Sud-Ouest affreux.

Il y a, dans cet endroit, trois grands villages grecs situés dans une espèce de golphe qui a peu de fond. Il y a si peu de fond pour y aller de notre mouillage, que le canot avait à peine assez d'eau.

J'allais au village de Mosconi. C'est le plus grand des trois, mais il n'y a rien à voir et les habitans ne sont pas trop bonnes gens. Le pays produit du blé et de l'huile et c'est là que nos Français vont en acheter et font la contrebande avec les Turcs. Il y avait alors sept barque et deux vaisseaux français. Il y vint un corsaire vénitien dans un autre mouillage plus au nord que celuy où nous étions et qui prit deux bâtimens turcs, assez riches, que le mauvais tems avait obligé de relâcher.

Deux galiottes turques voulurent reprendre ces prises et ces petits combats qui furent assez vifs et qui se passaient à nos yeux nous amusèrent beaucoup. J'étais précisément sur le Mont Pagnotta.



FIG. 3. — LIOTARD. — LE CONSUL DE FRANCE A SMYRNE.

c'est ce qui dévaste des pays que leur climat ou leur position rendrait opulens.

Pour le Vénitien, quoy qu'il fut monté de 26 canons, il n'avait pas 100 hommes, et quels gens! Je n'ai rien vu de si misérable. Les blessés étaient presque sans secours et l'on ne comprend pas comment des hommes soutiennent ce que j'y vis. Le spectacle en était affreux, car aux horreurs de la guerre, celles de la misère y étaient jointes et l'humanité souffrait encore de voir une quinzaine de Turcs, femmes, petits enfants et vieillards qu'ils s'étaient attachés comme des chiens, presque nus à l'avant du vaisseau, le désespoir et la douleur peints sur leur visage. J'avoue que je sortis avec plaisir de cet horrible bâtiment. Je conçus aisément que l'on se ruinerait pour racheter de tels hommes et les renvoyer chez eux, quand on a que de l'argent pour les retirer d'un semblable état.

Je vis en ce lieu plusieurs petits combats et je suis obligé d'avouer que les bâtiments qui brûlent font un bel effet de nuit sur la mer. Le mauvais tems continua pendant neuf jours. Ces contrariétés sont tristes et j'aurais bien voulu avoir Gulbac pour m'aider à les supporter, mais cent fois depuis je me suis trouvé bien soulagé de celle qu'elle avait éprouvée, car enfin qu'en aurais-je fait non seulement sur

Une belle barque Malthaise nous vint joindre ensuite et demeura quelques jours avec nous, elle était commandée par le capitaine Silvestre et montée de 18 canons et de 150 hommes d'équipage.

La chambre de ce corsaire était une chose à voir, elle était tapissée de toutes sortes d'armes, en un mot on y voyait que du fer. Comme il me connaissait, il me fit présent de deux vieilles chèvres et d'un vieux bouc. Il me donnait ce qu'il avait de meilleur, car au moins c'était de la viande fraîche. Je fis présent du bouc aux matelots du Saint-Jean qui le trouvèrent admirable, car assurément ils ne sont pas difficiles.

Tous ces corsaires mettent pied à terre et pillent indifféremment Chrétiens ou Turcs dans les îles de l'archipel et

le vaisseau mais en France? Car une fille élevée avec les idées turques veut estre gardée, comme un nègre veut estre battu, et ce soin est assurément cruel.

Nous partîmes de ce mouillage le jour de Noël et nous ne pûmes reconnaître avant la nuit l'isle d'André qui, avec le cap d'Or de Négre pont, forme le plus grand passage de l'Archipel. La mer estait terrible et la nuit estant venue nous comptions aller donner sur le cap d'Or. Ainsi personne n'avait d'espérance. J'ay été fort aise dans la suite de ma vie de m'estre trouvé dans cette situation et d'y avoir vu les autres.

Notre estime se trouva fausse et le pur hasard nous mit dans le passage. Quand nous en fûmes bien assurés, nous mîmes à la cape à l'artimont et nous essuyâmes des coups de vent du Nord-Est épouvantables.

Le lendemain, le vent se calma et nous fîmes route, nous passâmes devant le cap Colonne et le golphe de Corinthe.

Sur le midy, nous nous trouvâmes entre trois vents et nous essuyâmes un tourbillon qui pensa nous démâter et nous faire périr. Ce tourbillon fut suivi d'une pluye telle que je n'en ay jamais vue. C'était une portion d'une trombe, nouveau malheur qui nous était survenu; mais enfin le tramontane l'emporta sur les autres vents et nous fîmes route.

Nous passâmes heureusement le Serigo, quoy que l'on y reçoive ordinairement des coups de vent terribles et qui se font sentir sans pouvoir estre prévus.

Le temps devint admirable et nous relevâmes le cap Matapan de Morée. Il est formé par des montagnes fort hautes et très escarpées qui entrent assez avant dans les terres. Tous ceux qui ont possédé ce pays jusques à présent n'ont pu soumettre les montagnards. On dit qu'ils sont Chrétiens mais Turcs ou Vénitiens. Tout leur est égal, non seulement pour les voler et les dépouiller, mais pour massacer.

Le cap Matapan forme le port de Portocaille qui est bon en tout tems et qui tient son nom du nombre prodigieux de ces oyseaux que l'on prend à leur passage. La nuit, avec le feu, il est si grand que les habitans de cette côte et du Serigo le savent et viennent non seulement s'en nourrir mais encore en vendre à ceux qui passent.

Nous essuyâmes plusieurs grains et un coup de vent d'Ouest très violent, mais il ne fut pas long; car il est vray que l'on ne passe guère impunément, et surtout en cette saison, devant le golphe de Venise, regardé comme un des plus grands dangers de cette mer. Les calmes nous prirent, ils furent meslés de petits vents, mais nous avions le délassement de voir continuellement sauter autour de notre vaisseau des milliers de palamides.

Le vent devint favorable et nous dépassâmes Malthe, mais quand nous fûmes auprès de la Panthelerie, nous fûmes chargés tout d'un coup de vent du Sud-Ouest qui nous obligea de gagner le port, où nous fûmes trop heureux de pouvoir entrer. Car la tempête fut des plus violentes pendant deux autres jours et plus de 30 bâtimens de toute espèce prirent le même parti. Les uns étaient démâtés, les autres

avaient différentes incommodités. La peine que l'on avait à voir leur délabrement estait bientôt oubliée par la joie des équipages d'avoir échappé à ce danger.

Je pouvais examiner ces mouvemens de l'humanité d'autant plus tôt que la peste estait vive en Turquie et les Malthais très difficiles sur la pratique, dans la crainte d'interrompre leur commerce avec la Sicile. Je ne pus obtenir, malgré tous mes amis et les bontés particulières du Grand Maître, D. Perillos, la permission d'entrer dans la ville. Il est vray, j'allais tous les jours causer avec les Chevaliers de ma connaissance, dans un bâtiment destiné à cet usage et qui termine les beaux magasins que le Grand Maître a fait bâtir et qui sont d'une grande utilité, indépendamment de la beauté qu'ils procurent à la ville et au port. On lit cette inscription sur le bâtiment où je pouvais aller : HAEC FECIT POPULORUM AMOR.

Pour comble de biens, le feu se trouva dans les laines dont notre vaisseau estait chargé. Je redoublai, très inutilement, mes instances pour me débarquer. L'esclave Malthais que nous leur ramenions fut même obligé de venir prendre pratique en France, pour retourner ensuite chez luy. La Sicile n'est pas la seule raison de ces extrêmes précautions qui sont assurément sages par elles-mêmes. Je crois qu'on peut encore les attribuer au gouvernement des vieillards, qui craignent toujours plus la mort que les jeunes gens.

Mais comme il faut profiter de tout, je me consolai de tous ces malheurs en mangeant de la salade et du pain frais, voluptés que l'on ne peut concevoir sans les avoir éprouvées. Elles étaient d'autant plus grandes que nous faisions très mauvaise chère, car on tuait un mouton tous les dimanches et ce jour nous mangions de la soupe. Le vin s'était gâté et le biscuit était noir.

Je conviens que les retardemens que nous avions éprouvés pouvaient faire



FIG. 4. — LIOTARD. — FEMME TURQUE.

ménager les vivres mais l'avarice du capitaine était plus forte que tout. Il ména-geait jusques aux choses que j'avais embarquées, bien persuadé que je luy en ferais présent en arrivant.

Je n'aurais jamais cru que l'on oubliât aussi vite les choses importunes. Les idées des cloches m'étaient absolument sorties de la teste, et je fus d'une surprise extraordinaire d'entendre toutes celles de Malthe, où nous arrivâmes un jour de feste. Il est vray que l'on y sonne à l'italienne, c'est-à-dire sans miséricorde.

Après avoir été huit jours à Malthe, dont on ne sort pas toujours quand on veut, nous en partîmes et nous trouvâmes des bordages et des débris de vaisseaux qui avaient péri.

Les calmes, les courans et les vens nous obligèrent d'approcher le cap Bon et Portofarine qui forment le golphe de Thunis. Les habitans de ce cap sont Maures et très peu civilisés. Je vis, au fond du golphe, la montagne où sont les ruines de Carthage, mais nous continuâmes notre route sans qu'il nous fut possible de débarquer.

Enfin, après avoir éprouvé des calmes, des petits vens comme en été, nous gouvernâmes toujours sur les isles d'Hyères car jamais on ne fait route sur Marseille, dans la crainte que les courants jettent à bas les bâtimens sur les côtes de Languedoc. Elles sont remplies de bas fonds dont rien ne peut échapper.

La côte de France et surtout celle de Corse est remplie de petites baleines, autrement dit souffleurs. Nous en trouvâmes plusieurs, ce qui amuse toujours les voyageurs.

Nous passâmes les isles d'Hyères, au fond desquelles Fréjus est situé, et nous vinmes heureusement mouiller le 26 février 1717, à Pomègue, rocher qui dépend du château d'If. C'est une anse qui n'a pas plus de 40 pas de large sur une portée de fusil de long et qui n'est ouverte que du côté de l'Est. Tous les vaisseaux y mouillent en attendant leur entrée, quoy qu'ils y soient les uns sur les autres.

Nous craignions beaucoup le Nord-Ouest ou le mistral, car il est arrivé sou-vent à des vaisseaux prêts à mouiller de retourner jusqu'à Malthe. C'est, à mon sens, le plus grand désagrément des voyages de mer.

Nous fûmes ensuite conduits au lazaret pour faire la plus exacte quarantaine. J'en éprouvai plus qu'un autre, parce que les Procureurs de la santé me firent grâce de huit jours à cette condition.

Je fus flatté des sollicitations de toutes les dames qui voulurent absolument m'avoir pour passer avec elles les derniers jours du Carnaval.

*Publié par Paul-Emile Schatzmann.*

FIN.

# UN PEINTRE PEU CONNU BROSSARD DE BEAULIEU

PARMI les nombreux petits maîtres qui se sont adonnés au portrait à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un des plus inconnus est certainement Brossard de Beaulieu. Les ouvrages classiques ne savent à peu près rien sur lui, et ses œuvres sont souvent attribuées à sa fille. Et pourtant, si sa production n'est pas de première importance, elle n'est pas non plus sans valeur; elle mérite qu'on en rassemble les débris.



FIG. 1. — BROSSARD DE BEAULIEU. — PORTRAIT D'ENFANT.  
(Musée de Rochefort-sur-Mer)

Les pièces d'archives nous apprennent qu'il appartenait à une famille où de tout temps l'art avait été à l'honneur. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, on trouve à Poitiers un certain Hilaire, sculpteur. Un acte de 1668 nous montre la famille émigrée à la Rochelle et occupant une situation assez importante : François Brossard, employé aux travaux de l'église Saint-Barthélemy, à La Rochelle, est qualifié de « sieur de Beaulieu, sculp-

teur »<sup>1</sup>. En 1688, le même personnage, devenu « ingénieur et sculpteur pour le service du Roi en ses emplois de la marine », peut voir l'intendant Colbert du Perron et sa femme assister, à titre de parrain et de marraine, au baptême de son fils Charles né la même année. Enfin, A. Musset signale au XVIII<sup>e</sup> siècle deux peintres de la même famille : Hilaire-Vincent et Pierre<sup>2</sup>.

Ce que nous savons au fond de plus précis, c'est que le nom de Brossard de Beaulieu apparaît plusieurs fois aux Salons de la Correspondance de Pahin de la Blancherie, en 1782, 1783 et 1787<sup>3</sup>; c'est aussi que quelques galeries de province conservent de rares tableaux qu'il faut mettre sous cette attribution. Quel en est l'auteur? Est-ce Hilaire-Vincent? est-ce Pierre? n'est-ce pas plutôt un troisième peintre de cette famille vouée aux arts? L'absence de documents ne permet aucune réponse à ces questions, mais les œuvres sont là et sont dignes d'attention.

Le musée de Rochefort-sur-Mer conserve sous le n° 16, un portrait de moyennes dimensions (0 m. 63 × 0 m. 79), qui est signé fort lisiblement dans le coin gauche inférieur : *Beaulieu 1775* (fig. 5). Il représente une certaine dame Charrier; or, la famille Charrier, comme la famille Barraud d'où provient cette toile, appartenait au monde des fonctionnaires de la marine<sup>4</sup>, de ces fonctionnaires parmi lesquels se rangeait François Brossard. L'œuvre est assez inégale et sans grand mérite : la pose classique n'est pas originale; sujet et accessoires sont traités d'une manière dure et prosaïque, en particulier le fichu de dentelle noire qui couvre le

1. *Archives de la Charente-Inférieure*, E 202.

2. A. Musset, *Un coin de la vie artistique en province, La Rochelle (1750-1790)*, dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*. XIX<sup>e</sup> session. 1895, p. 390.

3. E. Bellier de la Chavignerie, *Les artistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle, oubliés ou dédaignés*, dans *Revue Universelle des Arts*, t. XIX, 1864, p. 203 sqq. Ces articles ont paru en volume chez Renouard en 1865, sous le même titre.

4. Nous devons ce renseignement à l'obligeance de M. Morchain, conservateur.



FIG. 2. — BROSSARD DE BEAULIEU. — PORTRAIT DE L'ARCHEVÈQUE LECLERC DE JUIGNÉ. (Musée de Versailles.)

corsage saumon du modèle; les ombres sont lourdes. Mais le regard pétillant de cette vieille dame n'est pas sans expression, et le petit chien prêt à mordre, qu'elle tient sur ses genoux, est assez amusant. Le tableau est d'ailleurs fort dégradé.

Le même musée de Rochefort possède, avec son n° 17, un autre portrait de la même main, de dimensions nettement inférieures (0 m. 33 × 0 m. 42); le progrès y est évident (fig. 1). En meilleur état que le précédent, il est signé, comme lui et à peu près au même endroit : *Beaulieu pinxit 1778*. Il provient, lui aussi, d'une collection locale. Cette fois-ci, l'enfant avec sa bonne figure ronde et sympathique, son col blanc, son habit vert à retroussis et plastron rouges, est charmant, un peu touché de cette sensibilité dont Greuze est resté le plus illustre interprète. En tout cas, dans son visage où les

ombres d'un ton généralement bleuté trahissent la fidélité à la tradition du début du siècle, nous retrouvons le regard pétillant et spirituel de la vieille dame du n° 16, qui semble comme la marque de fabrique de notre peintre.

Le pas décisif va être franchi avec un nouveau portrait exposé depuis peu au musée de la Rochelle (fig. 4). C'est une toile de grandes dimensions (0 m. 83 × 1 m. 15), qui porte au dos, en bleu, la signature : *Beaulieu pinxit 1780*. Il est malheureusement impossible de savoir d'où elle vient et qui elle représente; la tradition locale semble muette sur ce point; sans doute faut-il mettre à son origine quelqu'un de ces fastueux négociants qui firent de La Rochelle, au XVIII<sup>e</sup> siècle, un des plus importants ports de l'Atlantique. Cette fois, nous nous trouvons devant une œuvre d'un tout autre niveau que celles de Rochefort. L'harmonie un peu acide du tableau de 1778 a disparu et le grand rideau vert-olive, le fauteuil et le tapis de table lie-de-vin, l'habit noir discrètement brodé d'or laissent ressortir cette face laide et caractéristique, à la lèvre épaisse et moqueuse, traitée sans flatterie, mais non sans vigueur, où le tracé un peu dur des rides laisse subsister un soupçon de sécheresse, cependant qu'une plus grande science de l'éclairage et des ombres habiles et transparentes donnent à l'œuvre un accent nouveau de force et d'expression.

En 1782, avec un « Portrait de l'artiste par lui-même », Brossard de Beaulieu exposait au Salon de la Correspondance, un « Homme assis dans un fauteuil avec galons d'or et dentelles ». Il est infiniment probable qu'il s'agit du tableau de La Rochelle, pour une raison ou pour une autre laissé chez l'artiste.

Mais cet envoi nous montre que notre artiste ne se satisfait plus de la clientèle locale; nous le voyons, en effet, travailler désormais pour le public parisien, et singulièrement pour le monde ecclésiastique. Une note de Pierre, premier peintre du Roi, sur une sollicitation adressée au comte d'Angivillers nous apprend que notre

peintre comptait dans sa parenté un certain abbé qui semble avoir été assez remuant<sup>1</sup>. N'est-ce pas à son entremise qu'il faut attribuer le petit portrait assez intéressant, conservé à Versailles, qui représente Antoine-Eléonore-Léon Leclerc de Juigné, archevêque de Paris depuis 1781 et mort en 1811 (fig. 2). C'est encore un petit tableau de 0 m. 54 sur 0 m. 72 signé *Brossard de Beaulieu pinx. 1781*, où le prélat se trouve figuré assis et feuilletant un livre<sup>2</sup>. Restant dans le monde des clercs, l'artiste exécutait, la même année 1781, un portrait de Jean Garrel, supérieur du Séminaire de Saint-Louis.

Le Salon de la Correspondance de 1783 fut un grand salon pour Brossard de Beaulieu; à côté d'un *Départ de la flotte de Brest lors du combat d'Ouessant* qui nous le montre travaillant encore pour la marine, et d'une incursion dans le genre avec une *Remontrance aventuree*, nous trouvons quatre portraits dont deux d'ecclésiastiques<sup>3</sup>. Parmi ceux-ci il faut faire une place toute spéciale à celui du Père Élisée, carme déchaussé, qui est maintenant au musée des Beaux-Arts de Tours, sous le n° 28 (fig. 3). Large de 0 m. 65 × 0 m. 81 de hauteur, il est entré en 1890 au musée par don du comte de Sémallé<sup>4</sup>. Il n'est pas signé, mais on peut le dater. Le P. Eli-

sée, prédicateur et confesseur de Roi, né en 1728, est mort à Pontarlier en 1783. Or, nous savons que Brossard de Beaulieu fit don de son tableau au Salon de la Correspondance de cette même année, on peut en conclure que l'auteur avait dû le peindre cette année-là, et que, se trouvant encombré d'un portrait dont le destinataire était mort, il a été fort aise de s'en débarrasser ainsi.

Quoi qu'il en soit, nous sommes ici en présence d'une œuvre de premier ordre, portant à leur plus haut degré les qualités qui se manifestaient dans la toile de La Rochelle. La pose n'est sans doute pas très originale, mais l'exécution a acquis une vigueur et un brio inconnus jusque-là, ce qui n'empêche pas le même souci d'un réalisme aimable de s'y retrouver dans le



1. *Archives de l'Art français.*  
Nouvelle période; CI. 1907, p. 106.

2. D'après Bellier de la Chavignerie, *loc. cit.*, l'artiste en aurait fait une gravure à l'eau-forte; elle ne figure pas au catalogue du Cabinet des Estampes. Voir M. Roux, *Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français; graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle.*

3. Portraits de M. Grisard, avocat au Parlement; de M. Richer, attaché à la musique de la Reine; du P. Élisée; de l'abbé de Dampierre, vicaire général du diocèse de Paris; ces deux derniers, personnages haut placés.

4. Il est exposé à tort sous l'attribution à Marie-Renée-Geneviève Brossard de Beaulieu, fille de notre peintre, dont on signale des peintures et des gravures. Voir Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1831.

FIG. 3. — BROSSARD DE BEAULIEU. — PORTRAIT DU P. ÉLISÉE.  
(Musée des Beaux-Arts de Tours.)

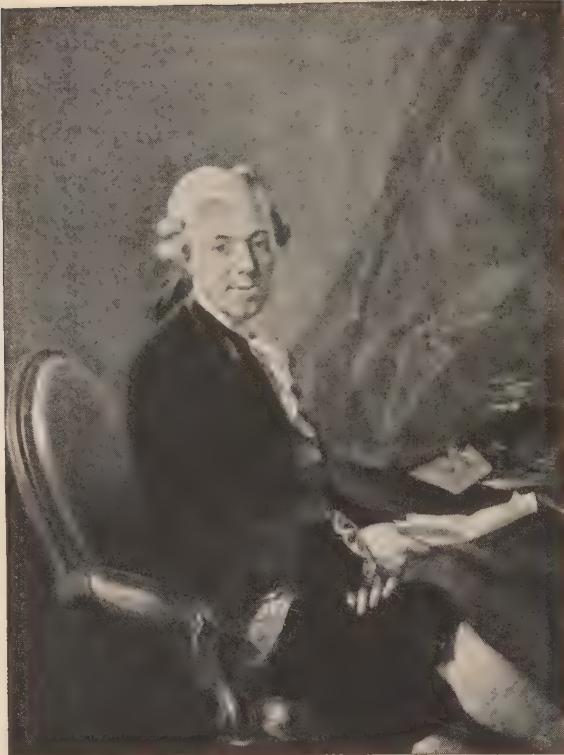


FIG. 4. — BROSSARD DE BEAULIEU. — PORTRAIT D'UN INCONNU.  
(Musée de La Rochelle.)

traitement de ce visage intelligent et laid, à la bouche malicieuse et à l'œil étincelant. Le vêtement noir et le froc, d'un joli gris tourterelle, composent une sobre harmonie relevée par les notes plus vives de la tranche jaspée des livres, et indiquent un vrai tempérament de coloriste délicat. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est peut-être le modelé profond et souple du visage, avec son front en pleine lumière, dont les pâtes épaisses et vigoureusement brossées montrent une main large et sûre<sup>1</sup>. On comprend sans peine que Gonse ait pu écrire : « ce morceau est remarquable et on peut le considérer comme le meilleur de son auteur »<sup>2</sup>.

En 1787, après une longue absence, Brossard de Beaulieu reparait au Salon de la Correspondance avec le portrait d'un certain abbé Bertrand. Que devint-il durant la Révolution ? Nous n'en savons rien ; peut-être dut-il regagner sa

province. En 1806, il envoyait encore au Louvre son propre portrait. C'est le dernier témoignage que nous ayons de son activité. C'est encore une œuvre à retrouver.

Pierre, dans le document de 1786, que nous citions tout à l'heure, écrivait : « M. Beaulieu, peintre de province et médiocre, n'a pas pu être fort employé »<sup>3</sup>. Qu'il n'ait pas été fort employé, ce n'est pas si sûr, puisque nous avons vu qu'il peignait, en 1781, le portrait de l'archevêque de Paris, et deux ans plus tard celui de son vicaire général, et puisque son *Départ de la flotte de Brest de 1783* lui avait été commandé par le comte d'Orvilliers, lieutenant-général de la flotte royale et vainqueur du combat d'Ouessant (juillet 1778). Parler de médiocrité, peut-être ; à condition de donner à ce mot son sens ancien de valeur moyenne et de reconnaître que les qualités des portraits de La Rochelle et de Tours peuvent assurer à notre peintre une place honorable parmi les portraitistes de la fin de l'Ancien Régime.

Pierre Moisy.



FIG. 5. — BROSSARD DE BEAULIEU. — PORTRAIT DE DAME.  
(Musée de Rochefort-sur-Mer)

1. Il n'est peut-être pas interdit de songer à un souvenir de Rembrandt ou de ses disciples, également discernable, mais moins nettement, dans le parti pris d'éclairage du portrait de La Rochelle.

2. L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des musées de France. La peinture*, Paris, 1900, p. 323.

3. *Archives de l'Art français*, loc. cit., p. 105.

# B I B L I O G R A P H I E

FRED BÉRENCE. — *Léonard de Vinci, ouvrier de l'intelligence.* — Paris, Payot, 1938, in-8°, 376 p., 21 gravures hors-texte.

C'est moins en historien d'art qu'en historien tout court et en philosophe, que M. Fred Bérence nous apporte un *Léonard de Vinci*, après un *Raphaël* et une *Lucrèce Borgia*. Les qualités de l'écrivain et du psychologue nous étaient déjà attestées par des œuvres d'imagination. Ce qu'il a entrepris ici, c'est de dresser le tableau d'une époque que domine un des plus singuliers génies dont puisse s'honorer l'humanité. D'une période troublée s'il en fut, l'auteur nous conte les batailles et les intrigues. Les souffrances de Léonard, s'il est loisible d'en énumérer quelques raisons, restent mystérieuses, car elles jaillissent du fond de lui-même. Peintre, mathématicien, inventeur, il ne cesse de lutter contre une volonté d'action qui le dépasse. Et c'est là ce qui explique l'insuffisance des ouvrages qui nous sont demeurés entre les mains, à justifier l'admiration émue par une puissance légendaire. La carrière du Vinci est jalonnée d'échecs, échecs dont les événements extérieurs sont la cause, mais aussi cette pathétique inhibition qui immobilise l'artiste devant l'œuvre qu'il a conçue et qu'il ne réalisera point. L'apprentissage chez Verrocchio, au milieu de la race héroïque des Florentins, la cour de Ludovic le More, le séjour à Mantoue, le retour à Milan, la dernière initiation à Rome, la retraite en France, M. Bérence a composé de tout cela un récit très attachant. Nous aimerons surtout ce qui touche le mouvement des idées dans une société où l'intelligence fut divinisée, et où les recherches spéculatives sur la peinture faillirent tuer la peinture. Voici Alberti l'universel, Baldovinetti le chercheur, Marsile Ficin, le médecin de l'âme. Platon et le Christ, Léonard cherche étrangement en eux des remèdes à ses misères natives. Il ne nous est resté qu'une partie de ses hiéroglyphes divinatoires. Le *Saint Jérôme* nous éclaire sur son âme ravagée; la *Vierge aux Rochers* est un drame; la *Cène* n'est plus que la ruine d'une tragédie sublime; la *Bataille d'Anghiari* a disparu; la statue de bronze du cavalier n'a jamais été fondu; restent le *Saint Jean* et le *Bacchus* douteux, et enfin les sourires énigmatiques de la *Sainte Anne* et de la *Joconde*. Léonard ne peut qu'être pressenti, interprété, il nous échappe sans cesse, c'est un colosse dans la brume. Il a aimé Raphaël; Michel-Ange l'a haï de toute sa force; sa tendresse pour Salai et Melzi reste ambiguë; voilà pour ses émotions secrètes. Une nuée d'imitateurs ont édulcoré, banalisé la douceur inquiète qui baigne les visages qu'il a peints, ces visages d'androgynes sur quoi flotte un souvenir du *Banquet*. Tout le monde s'est mépris sur son compte: on l'a dit insensible et athée. Ce n'est pas vrai, il redoutait d'infiger la douleur comme un yogi de l'Inde, et détestait la guerre quand un pape casqué chevauchait à la tête des armées; enfin M. Bérence se porte garant, contre Vasari, de sa piété et de son orthodoxie. C'est sous l'allégorie de la barque et du phénix que Léonard se voit lui-même, mais il nous laisse son portrait physique dans la sanguine de Turin, image d'un prophète terrible qui connaît ce que nul mortel n'a vu. Quant au jugement de M. Bérence sur les principaux acteurs qu'il met en scène, je ne le crois pas exempt

d'une certaine partialité. Il a « réhabilité » Lucrèce Borgia, et c'est très bien, mais on peut aller trop loin dans la bienveillance et comprendre n'est pas toujours approuver. J'avoue que ma bonne volonté s'arrête devant un Alexandre VI, dont on nous dit que la bonté était la vertu dominante...

J. B.

JOZEF CINCIK. — *Barakové Preská J. J. Chamanta a Maulbertscha na Slovenska* (Fresques baroques de J. Chamant et de Maulbertsch en Slovaquie). — Matica Slovenská, 1938, in-4°, 120 p., 58 pl.

Cette importante contribution à l'histoire de l'art baroque en Slovaquie doit retenir l'attention des historiens de l'art français à l'étranger par les renseignements inédits qu'elle nous apporte sur l'œuvre d'un peintre perspectiviste lorrain, Jean-Joseph Chamant, qui avait suivi à Florence, puis à Vienne, son souverain déraciné, l'empereur François I<sup>r</sup> de Lorraine.

Né en 1699, à Haraucourt (Meurthe-et-Moselle), Chamant fut envoyé en 1724, par le duc Léopold de Lorraine, chez Francesco Bibiena de Bologne, pour se perfectionner dans l'art de la perspective. Il fit un long séjour en Italie, jusqu'en 1734, et revint à Florence en 1737, avec le duc François de Lorraine devenu grand-duc de Toscane. Sa formation artistique est donc tout italienne.

Son activité en Slovaquie, qui s'étend de 1750 à 1760 environ, était restée jusqu'à présent presque entièrement inconnue. C'est tout au plus si on avait gardé le souvenir des tableaux depuis longtemps détruits qu'il avait exécutés pour l'église des Capucins de Holic. M. J. Cincik a le mérite d'avoir établi par ses recherches dans les Archives, que Chamant est en outre l'auteur des peintures de la fausse coupole du Haras impérial de Koppany, datées de 1751, et des fresques de l'église de pèlerinage de Sastin (en allemand Schossberg), exécutées en 1757.

Ces fresques de Sastin, dues sans doute à la munificence de l'empereur Charles I<sup>r</sup> de Lorraine, qui possédait des domaines dans cette région, sont les œuvres les plus importantes et les mieux conservées de ce Lorrain cosmopolite, oublié dans son pays d'origine. Il s'y révèle comme un des meilleurs représentants de cette peinture illusionniste, issue du Corrège, mise à la mode en Europe Centrale par les tours de force du Jésuite Pozzo et les perspectives théâtrales de Bibiena. Il n'a pas la fraîcheur du coloris de Paul Troger, ni la verve géniale de Raulbertsch; mais il surpasse ces deux grands décorateurs autrichiens par une science du raccourci et du trompe-l'œil où se reconnaît l'architecte et le décorateur de théâtre.

LOUIS RÉAU.

V. LAZAREF. — *Portret v Evropeiskom iskousstve XVII veka* (Le Portrait dans l'art européen du XVII<sup>e</sup> siècle). — Moscou, 1937, in-4°, 95 p.

Cette étude brève, mais substantielle, d'un des meilleurs historiens d'art de la Russie soviétique, mérite

d'être louée non seulement pour le choix excellent de son illustration, mais pour la sûreté et l'étendue d'une information d'autant plus difficile à réunir que les relations intellectuelles entre l'Orient et l'Occident de l'Europe ne sont plus ce qu'elles devraient être.

M. Lazarev ne pouvait avoir l'ambition de renouveler en moins de cent pages un aussi vaste sujet : il a su du moins l'exposer très clairement en raccourci, en tenant compte des travaux les plus récents de la science française et allemande. Les maîtres les plus importants du portrait « baroque » en Italie, en France, en Flandre et en Hollande sont caractérisés tour à tour avec justesse et parfois sous un angle très personnel. Parmi les observations originales de l'auteur, il faut retenir ce qu'il dit de l'influence française dans les portraits de Ghirlandi de Bergame. Cette influence qui avait été jusqu'à présent laissée dans l'ombre nous paraît certaine et s'expliquerait soit par la présence à Bergame du portraitiste français Pierre Roumieu, soit tout simplement par la connaissance des gravures d'Audran, de Drevet ou de Wille, d'après Rigaud et Tocqué.

LOUIS RÉAU.

TADEUSZ MANKOWSKI. — *Pasy Polskie* (Ceintures polonaises). — Cracovie, 1938, in-4°, 123 pages.

Cette étude, publiée sous le patronage de l'Académie des Sciences de Pologne par un des meilleurs connasseurs de l'art polonais du XVIII<sup>e</sup> siècle, apporte une utile contribution à la connaissance d'une des branches les plus originales de l'art décoratif dans un pays situé au point de croisement de l'Orient et de l'Occident.

Les ceintures de soie, lamées d'or et d'argent, étaient devenues au XVIII<sup>e</sup> siècle un accessoire indispensable du costume des nobles polonais. Les premières fabriques avaient été fondées par des ouvriers arméniens qui introduisirent en Pologne la technique et les modèles en usage dans les pays musulmans : principalement en Turquie et en Perse.

Mais ce qui est intéressant à observer et ce que M. Mankowski a parfaitement mis en lumière, c'est la pénétration progressive dans ce domaine du goût français. Aux rayures orientales à décor géométrique ou floral se substituent des motifs de style rococo et de style Louis XVI.

Cette transformation s'explique par le goût du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et des grands seigneurs polonais : les Radziwill, les Potocki, les Czartoryski, qui entretenaient ces fabriques de ceintures de soie sur leurs domaines, à Śluck, à Stanisławow et à Grodno. Mais il faut tenir compte aussi du fait que les entrepreneurs et ouvriers arméniens ou persans passent sous la direction d'artistes venus de France. C'est à des Lyonnais : Vincent Dupiney, S. Filsjean et François Selimand qu'est dû l'essor de cette industrie de luxe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans un document conservé aux Archives Czartoryski, F. Selimand déclare qu'il a formé soixante apprentis.

C'est donc un chapitre nouveau de l'expansion de l'art décoratif français en Pologne que nous devons à l'érudition de M. Mankowski.

LOUIS RÉAU.

ROBERT REY. — *Manet*. — Paris, Editions Hypéron, 1938, in-4°, 167 p., 160 reproductions dont 15 en couleurs.

On sait le soin apporté par les Editions Hypéron aux reproductions en couleurs qui ornent les volumes sortis de leurs presses. L'effort est méritoire et souvent heureux. Malgré certaines transpositions, des duretés malencontreuses, il suffit de feuilleter un album comme celui-ci pour constater que la photographie en noir a souvent le dessous dans la lutte. Ici un contradicteur qui a la partie belle intervient : « Alors vous croiez que le *Fifre* qu'on nous offre ici est un document ? — Autant, à coup sûr, que la *Dame aux éventails* en noir sur blanc. Passons. Le texte de M. Robert Rey est bien spirituel — on s'y attendait. J'aime le portrait des parents d'Edouard Manet, ces bourgeois « merveilleux de clairvoyance et de tenue ». M. Rey s'amuse. Suit un exposé chronologique et biographique, accompagné d'alertes jugements : « On doit aux génies certaines exigences ; et celui de Manet peut les supporter. *Lola de Valence* est un résumé de ses faiblesses. » Et il y a quelques phrases savoureuses sur un pantalon garance en gros drap militaire. « A la fin que me veut-on ? » ajoutait Mallarmé. Tout ceci est d'un critique qui connaît la peinture et sait en parler. Après quoi, un spicilège des lettres de Manet illustré de quelques pages enjolivées de pommes, de chats, de fleurs et de portraits. Un dernier chapitre : Manet devant la critique, nous convie à d'autres ironies. Le pauvre Théo n'y paraît pas en bonne posture. Ces rétrospectives nous procurent toujours la douce joie des vieilles photos de famille. Au demeurant, ce livre plein de verve est très recommandable. Dans la bibliographie, on s'étonne de ne pas voir cités les deux gros volumes de Paul Jamot et Georges Wildenstein, aidés par Mlle Bataille, parus, faut-il le dire, aux Editions « Les Beaux-Arts ».

J. B.

*Histoire Générale de l'Art*, publiée sous la direction de Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts. — Paris, Librairie Aristide Quillet, 1938, 4 volumes reliés, 0,30 × 0,24.

On ne saurait trop louer l'éminent directeur général des Beaux-Arts de la clarté du plan d'ensemble de cette *Histoire générale de l'Art*, à quoi a collaboré une équipe de brillants collaborateurs : M. Louis Bréhier s'est chargé de l'art préhistorique, de l'antiquité, de l'art musulman et de la période romane, et un programme si vaste et si divers n'a pu déconcerter l'autorité et l'esprit synthétique de cet érudit. Les arts asiatiques et les arts précolombiens et primitifs n'ont pas été oubliés et ont été confiés respectivement à Mme Lion Goldschmidt, attachée au Musée du Louvre, et à M. Charles Kuntler. M. Elie Lambert a traité de l'art gothique, qui est peut-être, en dépit des apparences, le sujet le moins connu, le moins rebattu qui soit et celui dans lequel il est le plus difficile d'introduire des notions simples et claires et des principes assurés. Or l'histoire des formes de l'architecture gothique, le problème de leur origine historique, de leur nécessité technique, de leur répartition géographique, de leur signification spirituelle nous apparaissent étudiés par

M. Lambert avec une franchise et une clarté d'esprit tout à fait remarquables. M. Charles Terrasse, dont on sait la compétence en ces matières, traite de l'Italie du Quattrocento et de la Renaissance en Europe. M. Robert Rey lui succède avec le vaste panorama du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle. On retrouve là son goût des rapprochements vivants et ingénieux, un perpétuel souci de passionner ses lecteurs, nous allions presque dire ses auditeurs, tant son style est celui du professeur qui a de la verve et de l'humour et parle d'abondance — et de les replacer dans la situation exacte du moment étudié, de les mettre à la place de l'artiste, de leur faire partager ses idées et sa condition. Nous regrettons seulement que sur cinq Chardin reproduits il en ait laissé passer deux qui sont faux. Et nous nous étonnons qu'il ait ignoré le Chardin de l'Art français, de même que, dans une autre circonstance, il a oublié le *Manet* que nous avons publié avec M. Paul Jamot et Mlle Marie-Louise Bataille dans la même collection.

Enfin le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles, sujets un peu brûlants, puisque nos passions et nos goûts y mêlent leurs ardeurs, ont été donnés à M. Martinie, qui s'est tiré avec honneur d'une tâche aussi difficile. Son exposé de faits, de problèmes d'influences qui s'enchevêtrent et se contredisent, est clair et parfaitement objectif. L'ouvrage s'achève par un *Aperçu sur la technique de la peinture*, dû à M. Goulinat. Et il faut enfin féliciter M. Luc Benoist, qui a dressé les cartes et les tableaux synchroniques. Mais nous aurions aimé trouver, à la fin d'un ouvrage aussi considérable, un index alphabétique et, peut-être aussi, une bibliographie, si sommaire soit-elle.

Ces réserves faites, nous sommes persuadés que cet ouvrage, qui exalte la généreuse comparaison des formes et des cultures, satisfera l'honnête homme de notre temps, c'est-à-dire un type humain qui tend à disparaître et dont la dernière figure aura peut-être été celle de ce Swann, dont M. Huisman, dans sa préface, nous rappelle que son auteur le voulut élève de l'Ecole du Louvre et biographe de Vermeer. « Puisque l'œuvre d'art, conclut M. Huisman, apparaît aujourd'hui comme le seul point de rencontre des hommes atrocement divisés, efforçons-nous, grâce au mérite de nos spécialistes, de faire de l'histoire de l'Art, allégrement conquise, à la française, un instrument permanent de rapprochement entre les peuples, un bréviaire d'intelligence mutuelle et de compréhension raisonnée. »

G. W.

HENDRIK VAN LOON. — *Histoire des Arts.* — Paris, Payot, 1938, in-8°, 750 p., fig.

On aurait bien tort de prendre ce gros volume — qui, nous dit la bande publicitaire, a trouvé en Amérique des lecteurs par centaines de mille — pour ce qu'annonce son titre : une histoire générale de l'Art. Sans parler de bien d'autres omissions, Delacroix n'y est cité qu'à la fin d'un tout petit bout de phrase dédaigneuse. L'auteur (que je ne connais pas du tout) accuse cinquante-cinq ans, un goût universel pour les arts, la pratique du violon, je crois, de la gravure, et bien d'autres *accomplishments*, comme on dit en anglais. Il a pris le parti aimable de parler de tout avec désinvolture. Son style c'est : les pieds dans le plat. L'anachronisme est la figure de rhétorique qu'il préfère. Nous dirons que ces facéties ne sont pas toujours volontaires. A côté de

bourdes un peu irritantes, des morceaux où le critique nous fait la grâce de parler sérieusement, et qui ne sont pas sans aperçus nouveaux, inconvénients. Ce que M. Van Loon sait le mieux, apparemment, c'est la musique. Mais c'est peu de dire que ces quelque sept cents pages sont superficielles et incomplètes. Au demeurant, ce n'est pas ennuyeux. L'illustration, fournie par les croquis de l'auteur, est assez cocasse : *Et nunc erudimini.*

J. B.

R. G. COLLINGWOOD. — *The Principles of Art.* — Oxford, at the Clarendon Press, 1938, in-8°, 347 p.

L'auteur de ce livre qui a dûment attiré l'attention des critiques en Angleterre, est à la fois archéologue et philosophe, — rare conjonction ! Il est malaisé d'exposer en peu de lignes l'ingénieuse et hardie construction d'idées qu'il nous présente avec une logique imperturbable, un goût assez britannique du paradoxe, et une décision agrémentée de quelque humour. Qu'est-ce que l'art ? Entendons ce terme en son sens actuel. M. Collingwood n'a pas de peine à nous démontrer que ni dans l'Antiquité classique, ni même aux époques plus rapprochées de nous, on n'eût trouvé dans la langue un terme qui en couvrit le contenu. Mais à l'époque historique où nous nous trouvons placés, ne souffrons-nous pas de quelque confusion sur ce point ? Le philosophe fait la critique de ce qu'il appelle la théorie technique de l'art. Si l'art est le produit d'un métier, s'il est une fin qu'on puisse atteindre par des moyens enseignés et appris, c'est qu'il ne vise qu'à la magie ou à l'amusement (ces deux concepts sont longuement expliqués) : ainsi un roman policier, un hymne national, une statue d'homme célèbre, en raison du but même qu'ils se proposent d'atteindre, ne sont pas, à proprement parler, « de l'art », ou s'ils sont œuvres d'art, c'est pour d'autres causes, qui sont expliquées par la suite. L'art est expression et imagination. Le point de départ est l'impact sensoriel qui, passant dans la conscience, est interprété par l'imagination, et devient idée ou pensée. Dire qu'un homme peut produire chez un autre cette succession de faits psychologiques est un non-sens. Tout le pouvoir de l'artiste consiste à procurer à son voisin réceptif l'occasion de sensations qui évolueront dans un sens analogue à celui dont il a fait l'expérience. L'art est cela et pas autre chose. C'est moins *un* langage que *le* langage. Ces chapitres remarquables, qui se laissent difficilement résumer, aboutissent à l'examen des relations de l'artiste et de la communauté, de l'*audience*. L'art suppose non seulement la communication plus ou moins immédiate, plus ou moins complète, du créateur avec un public qu'il incite à créer lui-même, mais une véritable et indispensable collaboration. La même collaboration s'établit entre artistes, contemporains ou non. M. Collingwood bat en brèche, avec une vibrante énergie, toutes les idées que le romantisme nous a léguées sur l'isolement farouche de l'artiste. Il faut y renoncer, nous dit-il. La propriété artistique elle-même, et les lois qui la protègent, lui paraissent des contresens, et il n'a pas peur de nous le dire. Revenons résolument au plagiat, le plagiat qui a engendré tant de chefs-d'œuvre. Il ne faudrait pas prendre cet encouragement, révoltant, dira-t-on, pour une boutade ou un défi. M. Collingwood est très sérieux. Je ne prétends pas livrer ici, après une première lecture que je me promets de renouveler, l'essence d'un livre

fortement pensé. On y trouvera la critique de l'interprétation — erronée — donnée jusqu'ici aux propos de Platon « contre l'art », et bien d'autres indications précieuses sur le rôle de l'art dans la société humaine, sur ce qu'il a été, sur ce qu'il peut être, ne saurait être et n'est pas. Et le dernier mot n'est sans doute pas le moins profond : ce que l'artiste nous livre, ce n'est pas son secret, mais le nôtre.

J. B.

ANDRÉ BOLL. — *Les Arts pour tous.* — Paris, éd. Nantais, 1938, in-12, 138 p.

Un tout petit volume sur un sujet d'une ampleur infinie, et qui s'adresse à « tout le monde » devrait être l'œuvre d'un auteur scrupuleux, très bien informé, et porteur d'une pensée forte. Un style vigoureux, concis et tendu n'y nuirait pas non plus.

J. B.

ACHILLE A. KYROU. — *Les Grecs de la Renaissance et Domenikos Theotokopoulos [en grec].* — Athènes, 1938, in-4°, 467 p., 32 pl.

Les Grecs en Italie, depuis Pétrarque jusqu'à Greco ; l'Art de la Renaissance et l'Art byzantin ; les origines et la première jeunesse de Greco ; son développement en Crète, en Italie et en Espagne ; Domenikos Theotokopoulos et l'école créto-byzantine ; tels sont les chapitres de ce gros ouvrage qui, malheureusement, demeurera inaccessible à bien des lecteurs. Il est naturel, dira-t-on, d'écrire en grec quand il s'agit du Greco. D'accord, mais un résumé en français eût favorisé la diffusion de ce travail méritoire. Le point de départ de l'auteur, c'est le village de Phodélé, en Crète, patrie du peintre qui devait épouser Tolède à la fin de sa vie. L'auteur multiplie les rapprochements très convaincants qui prouvent que jusque dans sa dernière période, Greco eut sous les yeux, ou du moins présents à sa mémoire, les modèles traditionnels de ses vieux maîtres byzantins. C'est sur quoi nous insistions dans notre article de la *Gazette des Beaux-Arts*, en mai-juin 1937. Il est remarquable que le jeune Theotokopoulos fut élevé en Crète par les moines de Sainte-Catherine du mont Sinaï, ce qui est attesté par le tableau si frappant de la collection Hattvany, à Budapest.

J. B.

G. DE JERPHANION, S. J. — *La voix des monuments. Études d'archéologie.* Nouvelle Série. — Rome, Pontificio Istituto Orientale; Paris, Les Editions d'Art et d'Histoire, 1938, in-4°, 332 p., XLVIII pl.

L'auteur a réuni dans ce beau volume une série d'études consacrées à l'archéologie orientale. Le recueil est du premier intérêt, tant en raison de l'importance des sujets traités, qu'en vertu de l'ingéniosité de la critique. Il est d'abord question de l'image de Jésus dans l'art chrétien. Là le P. de Jerphanion aurait pu faire une incursion dans le domaine de la médaille : G. F. Hill nous a dit avec maîtrise ce qu'il fallait penser de la trop fameuse pièce du Campo dei Fiori. Quant au calice d'Antioche, je m'étonne toujours de ne pas voir citer les vases du trésor de Berthouville, quand il s'agit de la technique des toreutes anciens : travail du re-

poussé, soudure de détails saillants, ce sont là des procédés qui durent être employés, et avec quelle habileté ! durant des siècles successifs. Particulièrement remarquable est la longue et substantielle dissertation sur la formule *Sator Arepo*, ou *Rotas Opera*, le carré magique retrouvé inopinément à Doura, et à Pompéi. Les peintures de Cappadoce, saint Siméon Stylite et le Qal'at Sem'an, les histoires de saint Basile, le trésor de Poutna en Bucovine, le *thorakion*, l'*orarion* du diacre, les caractéristiques et les attributs des saints dans la peinture cappadocienne, donnent au savant exégète l'occasion de déployer une vaste érudition et une admirable perspicacité. Nous ne saurions analyser par le détail un ouvrage si varié ; c'est affaire aux spécialistes que d'en critiquer les nombreuses assertions telles que la chronologie des peintures cappadociennes, qui s'étend du début du x<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du xiii<sup>e</sup> siècle : on sait que les motifs et la technique en furent prolongés par les artistes byzantins et romains jusqu'au xv<sup>e</sup>. A propos du fameux ivoire byzantin du Cabinet des Médailles, le P. de Jerphanion adopte la date nouvelle proposée par MM. Pierce et Taylor : il ne s'agit pas de Romain IV et d'Eudoxia Macranbolitissa, mais bien de Romain II et de Berthe, nommée Eudoxie après son mariage, ce qui nous reporte à l'année 945, et non pas au dernier quart du xi<sup>e</sup> siècle. Ce qu'il faut louer dans de telles études, c'est l'ampleur, l'intérêt vraiment humain qu'elles confèrent à leur objet : ainsi, à propos de saint Siméon Stylite, l'aperçu ouvert sur la vie ascétique en Syrie au milieu du v<sup>e</sup> siècle, et sur l'extraordinaire somptuosité de l'architecture que suscita son souvenir cinq cents ans plus tard. Aussi l'auteur n'a pas tort de s'adresser à l'audience de « ceux qui ne sont pas archéologues », de tout honnête homme, et je souhaite vivement, après avoir lu son avant-propos si sensible, que son appel soit écouté. Ce n'est peut-être pas une utopie que de supposer l'existence de beaucoup d' « honnêtes gens » encore.

J. B.

SIRARPIE DER NERSESSIAN. — *L'Illustration du roman de Barlaam et Joasaph* d'après les clichés de la Frick Art Reference Library et de la Mission Gabriel Millet au Mont Athos. Préface de Charles Diehl, membre de l'Institut. — Paris, Boccard, 1937, in-4°, III-250 p., 108 reproductions dans le texte. Album, 19 p. et CII planches en héliogravure.

Peu de livres anciens ont eu la fortune de ce roman qui, mélange de légende bouddhique, de philosophie commune orientale et de théologie chrétienne, a circulé depuis le moyen âge reculé dans tout le monde oriental et occidental, jouissant d'une popularité et d'une influence que seul le Roman d'Alexandre a pu encore atteindre. Les études philologiques, dont Mlle Der Nersessian nous donne dans un chapitre un résumé très substantiel, ont depuis longtemps démêlé l'origine indienne du curieux récit et retracé les méandres encore peu claires de son avatar. Rédigé d'abord, au début du vii<sup>e</sup> siècle, en dialecte persan pehlvi, le roman passa en Syrie et dans le monde arabe, où il prit la teinte d'un livre mahométan, pour pénétrer ensuite, entre le viii<sup>e</sup> et le x<sup>e</sup> siècles, en Géorgie, sous sa forme chrétienne transmise par un texte syriaque. C'est de cette version géor-

gienne que le livre fut traduit, au début du x<sup>e</sup> siècle, en grec, ce qui permit sa diffusion rapide dans toutes les autres langues. Il circula en hébreu, adapté aux préceptes du judaïsme, en latin, et bientôt en français et dans les autres langues chrétiennes. Il pénétra dans l'Eglise où les saints Barlaam et Joasaph ont leur culte et leur iconographie, dans le folklore chrétien, surtout dans les pays de l'Europe Orientale, où il inspira des récits et même des mélodies, et il circule encore aujourd'hui, puisque dans des pays comme la Roumanie on en trouve plusieurs éditions du xix<sup>e</sup> siècle et même deux contemporaines.

Ce livre a inspiré aux miniaturistes anciens de magnifiques illustrations qui n'avaient pas été étudiées dans leur ensemble ni d'une manière méthodique. Des manuscrits grecs, slavons ou arabes offraient cette riche matière, intéressante pour l'histoire de l'art, mais difficile à recueillir et à systématiser. C'est au travail patient et à l'érudition de Mlle Der Nersessian que nous devons à présent cette étude où, à côté des solides connaissances de l'auteur et de la finesse de son esprit critique, on reconnaît la méthode excellente acquise à l'école de MM. G. Millet et Ch. Diehl. Mlle Der Nersessian a limité son étude aux manuscrits grecs du x<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècles et à quelques manuscrits slavons et arabes groupés autour de ces modèles grecs. Elle en a donné la description soignée, un examen du caractère général de l'illustration, l'étude iconographique minutieuse des deux cycles, narratif et théologique, qui composent le récit, ainsi que l'étude des procédés stylistiques et techniques appliqués dans chacun des manuscrits, le tout accompagné d'excellentes illustrations qui constituent comme un *corpus* imagé de ce roman. Il se dégage de l'étude de Mlle Der Nersessian non seulement la connaissance approfondie de l'illustration de cette œuvre, mais aussi certaines conclusions générales qui sont autant de contributions précieuses à l'histoire même de l'art byzantin. Signalons, en particulier, les observations de l'auteur sur le caractère original du cycle concernant la vie de Joasaph, cycle qui nous renseigne sur la peinture historique et profane de Byzance, et soulignons aussi l'intérêt des conclusions qui en ressortent sur le travail d'invention de ces artistes anonymes, à une époque où on est habitué à ne voir que des peintres appliqués à copier d'anciens modèles.

Parmi les peintures monumentales illustrant le même thème, Mlle Der Nersessian ne cite qu'un seul cycle, d'ailleurs important, celui du monastère de Neamtz, en Moldavie, datant du xv<sup>e</sup> siècle, et se rattachant à des modèles slavons plus anciens. Ce n'est qu'un exemple isolé qui pourrait servir de point de départ pour d'autres études plus larges, car la diffusion de ce récit dans la peinture murale byzantine est très étendue. On en trouve des exemples en Roumanie dans beaucoup d'églises anciennes et, sans doute, on pourrait suivre la diffusion du même thème dans tout le domaine de l'expansion byzantine.

AL. BUSUIOCÉANU.

GUY DE TERVARENT. — *Les énigmes du Moyen Age*. Première série. — Paris, 1938, les Editions d'Art et d'Histoire, in-4°, 53 p., XVIII pl.

M. Guy de Tervarent a une spécialité où il est passé maître, nous ne l'apprendrons pas aux lecteurs de la

*Gazette des Beaux-Arts* : mieux que quiconque il sait déchiffrer les œuvres d'art du Moyen Age et déterminer avec précision leur sujet. Dans le présent recueil il nous entretient d'un épisode de la vie de sainte Catherine, la sainte au miroir ; d'un miracle de la Vierge par l'intermédiaire de qui les Dominicains sont délivrés du démon ; des saints Félix, Regula et Exupérantius, d'après des panneaux du musée d'Esztergom ; des vitraux de Semur-en-Auxois ; de la Suzanne du tympan de Bergame ; de la légende de saint Antoine de Padoue, au musée de l'Ain ; de saint Amadour d'après un polyptyque de Cardona ; d'un antependium du musée de Vich ; de l'iconographie de saint Pierre, d'après un tableau du musée de Valence ; de la *Théséide* de Boccace, dont un épisode fait le sujet d'une peinture de Bernardino Gatti, à la Galerie Liechtenstein. Le « sujet », l'auteur expose à ce propos des idées fort judicieuses sur la condition du peintre médiéval, condition que la Renaissance a transformée, et que le romantisme a inversée, puisqu'aujourd'hui des peintres affec-tent « de ne donner à leur toile d'autre titre que : Peinture », mais sans oublier l'essentiel, leur signature. Ce n'est donc pas œuvre de critique d'art, au sens où nous l'entendons, que fait M. Guy de Tervarent. Oserais-je dire qu'à mon goût c'est quelque chose de plus solide, de plus fécond en enseignement. Il y a bien de quoi réfléchir dans ces quelques dissertations, fruit d'une remarquable érudition, et l'intérêt humain en est considérable.

J. B.

PAUL LEONHARD GANZ. — *Das Wesen der französischen Kunst im späten Mittelalter*. — Francfort. Prestel Verlag, 1938, in-4°, 102 p., 31 fig.

Peut-être y a-t-il intérêt à voir aborder par des étrangers certains sujets qui, pour nous être trop particuliers, risquent de nous suggérer des opinions tendancieuses en un sens... ou dans l'autre, par réaction. L'idée maîtresse sur quoi se fonde cette longue et dense étude de M. P. L. Ganz est l'existence réelle, objective comme on dit, d'un art français. Si évidente que paraisse cette vérité, elle n'a point, pour autant, été admise d'emblée, par nos propres compatriotes. Il est des critiques que fait cabrer l'expression même d'un art national. A vrai dire, l'abus qu'on a fait de certains termes : sens de la mesure, et le reste, a jeté le discrédit sur des formules usées, dépouillées de toute signification. Il vaut la peine d'y regarder de plus près, en bravant le préjugé. Mais il est entendu que nous sommes dans le domaine de l'histoire, et que seule une considération rétrospective nous conduit à l'observation de certaines constances au cours de l'évolution séculaire d'une expression artistique définie. M. Ganz, armé d'une méthode précise, qui exclut toute divagation littéraire ou sentimentale, aborde délibérément un domaine limité : le moyen âge tardif en France, de 1350 à 1500. Ses conclusions s'appuient sur de méticuleuses comparaisons. Si nous plaçons sur un même plan une peinture d'Enguerrand Charonton, le *Térence des Ducs*, des miniatures de Jean Fouquet, des enluminures des Poésies de Guillaume de Machaut, le *Boccace* de Philippe le Hardi, la *Fleur des Histoires* de Jean Mansel, les portraits de Jean le Bon et de Philippe le Hardi — et d'autre part des ouvrages de Conrad Witz, de Filippo Lippi, de maître Bertram, d'Agnolo

Gaddi, de Memling ou de Piero della Francesca, serons-nous à même de discerner des différences spécifiques et des caractères communs qui permettent de parler d'un *art français*? M. Ganz s'y emploie, au moyen de graphiques et d'un appareil scientifique qui substitue sa rigueur à la fantaisie d'une critique impressionniste. Avouons que cela est assez convaincant. La première planche qui juxtapose le parti pris du drapé chez Charronton, Conrad Witz et Filippo Lippi est assurément démonstrative. On pourrait arguer seulement que l'auteur a choisi ses exemples. Ce qu'il veut démontrer, en généralisant, c'est que l'ordonnance des scènes comme le choix et l'arrangement des couleurs, la composition comme le dessin, accusent du côté français un souci d'idée claire immédiatement accessible, une logique simple, une certaine concentration de l'esprit, un repos statique, une construction rationnelle de l'espace, que l'on ne trouve pas au même degré, ou dont on trouve la contradiction dans les ouvrages allemands ou italiens. Tout cela est exposé avec minutie, dans un langage nourri d'abstractions. Au demeurant, le livre est fort attachant, bien que d'un abord difficile. M. Ganz lui donne pour introduction un chapitre sur « l'homme français ». Il y a là des choses que nos compatriotes aiment à s'entendre dire, surtout par un voisin d'en face, parce qu'elles assurent leur position sur le mol oreiller de leur propre complaisance. Nous aimons à nous croire privilégiés, et à le paraître. Au fait, si l'unité française s'est faite de tant de réelles diversités, c'est que la volonté s'y est appliquée. Nous le devons à un royal esprit de suite perpétué durant des siècles. Après cela, je consens qu'on parle d'un climat et d'une aimable fertilité, et nous avons trop de preuves — en tout genre — de la justesse des vues de M. Ganz pour lui donner un démenti.

J. B.

Dr. J. Q. VAN REGTEREN ALTENA. — *The drawings of Jacques de Gheyn*. Volume I. — Amsterdam, Swets en Zeitlinger, 1936, in-8°, XV-132 p., 10 pl. comprenant 13 fig.

C'est une curieuse figure d'artiste que nous présente ce volume. Jacques de Gheyn, né en 1565, mort en 1629, vécut à Amsterdam, à Leyde, à La Haye. Il appartient au xvi<sup>e</sup> siècle par ses traits essentiels et annonce pourtant le xvii<sup>e</sup>. Son œuvre est d'autant plus attachante qu'elle porte la marque de cette époque hybride où la Renaissance passe aux « Temps modernes » le flambeau. De Gheyn, de famille patricienne, riche, cultivé, est un de ces esprits universels comme en produisit l'humanisme. A Leyde, il fréquente les professeurs de l'Université, qu'ils soient botanistes, géologues, ou, comme Hugo Grotius, historiens et jurisconsultes ; il illustre certains recueils de poésie. Son amitié avec Constantin Huygens, écrivain, mécène et homme d'Etat, ne finit qu'avec la vie, car il fut assisté par lui pendant sa dernière maladie. Son éclectisme lui fit pratiquer divers arts : la gravure d'abord, la peinture à partir de 1598, la miniature, la sculpture, l'architecture à l'occasion, le dessin toujours.

M. Van Regteren Altena laisse de côté les gravures du maître, étudiées, cataloguées par Passavant et Wurzbach. Il consacre un chapitre aux peintures, très peu connues. Il en compte une vingtaine, dont six sont signées et datées. Les sujets en sont très divers, rares

souvent, traités avec indépendance iconographique, et sur un mode qui mêle au maniérisme, la réalité. Mais le livre est voué, avant tout, aux dessins. Malgré l'enthousiasme tardif de l'artiste pour la peinture, le dessin fut son seul amour constant. Il lui fut ses chefs-d'œuvre et l'expression la plus complète de sa personnalité. Ses feuilles vont du croquis à la composition la plus finie et l'artiste y satisfait sa double aspiration : « travailler d'après la nature et aussi, par l'esprit ». Ce goût qui unit le « concept » cher aux humanistes et le réalisme naissant se marque par les sujets et par le style. Les sujets sont multiples, car à cette jonction de deux époques, le répertoire du passé et celui de l'avenir sont présents. La Renaissance septentrionale, avec l'influence de Goltzius, impose à l'artiste ses thèmes religieux, mythologiques, fantastiques, ses allégories où perce la pensée de la Réforme, ses nudités héroïques. De Gheyn prolonge la veine populaire de Bloemaert, de Brueghel, de Vinckeboons par des scènes rustiques, des figures pittoresques. L'observation grandit chez lui avec les années. Elle triomphé dans le petit portrait dont il est un des maîtres, dans les études d'animaux dont l'ampleur et la minutie rappellent Dürer. Enfin, avec certaines feuilles, comme la *Mère montrant un livre d'images à son fils*, nous voyons naître l'inspiration intime du « siècle d'or » hollandais. Par son style, de Gheyn tient surtout aussi du xvi<sup>e</sup> siècle. Graveur par éducation, il est un fervent du trait. Parfois, pourtant, il lui substitue des moyens dont l'audace et la nouveauté étonnent. Les deux *Cuisines de sorcières* le montrent, par le maniement des « ombres imposantes », précurseur de Rembrandt.

Le volume de M. Van Regteren Altena est la réimpression « non modifiée » d'une thèse présentée à l'université d'Utrecht, en 1935. Certains changements eussent convenu, à notre avis, pour l'adapter à une destination et à une présentation nouvelles. Par exemple, les descriptions qui l'alourdiront seront rendues superflues par le second volume : il doit contenir, en effet, le catalogue des dessins et cent reproductions. Souhaitons qu'il vienne bientôt compléter cette enquête remarquable. Elle émane d'un savant qui sait découvrir et analyser les textes, et d'un connaisseur, qui sait interroger et juger les œuvres. Elle sera d'autant plus utile que les études sur le dessin et ses maîtres restent encore relativement rares.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.

JONKVROUWE Dr C. H. de JONGE. — *Paulus Moreelse, portret en genreschilder te Utrecht*. — Assen, Van Gorcum, 1938, grand in-4°, VI-167 p., 39 pl., comprenant 208 fig.

Moreelse, portraitiste éminent du xvii<sup>e</sup> siècle, appartient, comme citoyen d'Utrecht, à la « clientèle » de Mlle de Jonge, qui conserve le musée de cette ville. Elle lui consacre une monographie détaillée, tandis qu'il avait suscité de simples pages éparses dans les ouvrages généraux et les périodiques. Son gros volume est un important appui pour l'histoire de l'art hollandais au début du « siècle d'or ». Moreelse, né en 1571, mort en 1638, appartient, en effet, à la période de transition où l'art batave se dégage des traditions étrangères ou locales, particulièrement tenaces à Utrecht, et prend un essor original. La carrière du maître commence en 1602,

après un voyage en Italie. Il contribue à fonder, en 1611, la guilde des peintres, et y remplit maintes fois un rôle officiel. Depuis 1618, il est membre, et fort influent, du Conseil municipal. L'artiste et l'administrateur se prêtent, chez lui, assistance : le haut fonctionnaire procure au peintre des élèves, des clients patriciens ; le dessinateur trace pour l'éidle des plans, des projets de monuments. Tous deux ont les mêmes qualités : dignité, sagesse, probité.

Mlle de Jonge nous présente l'œuvre de Moreelse : quelques portraits collectifs où nous le trouvons inapte à la composition et au mouvement ; cent vingt-quatre portraits signés d'hommes, de femmes ou d'enfants dont le plus séduisant reste la « Petite princesse » du Mauritshuis (*Elisabeth de Nassau*) ; quarante-sept effigies non signées. Même vers 1630, lorsque l'animation est à la mode, le maître continue, comme au XVI<sup>e</sup> siècle, à tenir ses modèles immobiles et muets, en des poses presque uniformes. Mais, mieux encore que Miereveldt, il insuffle la vie à cette formule archaïque. Le relief du personnage, le modelé souple et les nuances délicates du visage, la vivacité des yeux, la ressemblance enfin, qui apporte dans cette longue galerie l'infinie diversité des individus, marquent les conquêtes réalistes du grand XVI<sup>e</sup> siècle hollandais.

Moreelse n'a pas fait que des portraits. Il a peint quelques toiles religieuses et mythologiques où survivent les formules « romanistes » en vogue à Utrecht, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Plus nombreuses sont ses « figures de genre » : des « Bergers » ou des « Bergères » pour la plupart. Utrecht accueille, vers 1620, le naturalisme de l'Italie, comme jadis son académisme, Honthorst, Terbrugghen lui révèlent les filles et les reîtres de Caravage. Transformés par Hals, à Harlem, ils deviendront les types immortels de la populace batave. Le prudent Moreelse les adapte au bon ton ; il mêle le réalisme à l'idylle ou à l'allégorie (*la Vanité* : jeune femme au miroir). Il répète, sans se lasser, ces figures en buste, grandeur naturelle, dont la fraîcheur trahit son admiration pour Rubens.

Mlle de Jonge nous donne, par ce livre, un exemple d'érudition et de conscience. Elle a poursuivi les textes et les œuvres jusque dans leurs retraites les plus cachées. Son exposé, substantiel, clair, est suivi d'un catalogue raisonné, si complet qu'il comporte la liste, très utile, des faux Moreelse. Enfin viennent des annexes : arbre généalogique, pièces d'archives, etc., et divers index. Un résumé en anglais permet à l'ouvrage, fort bien présenté et illustré, de se répandre hors de la Hollande. Mlle de Jonge rend un service de plus à l'Ecole d'Utrecht qu'elle a si remarquablement mise en valeur dans son musée. Elle en accroît la connaissance en publant cette monographie de Moreelse, de l'un des chefs de l'art local.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.

KARL LOHMEYER. — *Südwestdeutsche Gärten des Barock und der Romantik* (Jardins baroques et romantiques de l'Allemagne du Sud-Ouest). — 1 vol. (20 × 28) de 187 p., orné de nombreuses illustrations (Buchgewerbehaus Aktiengesellschaft Saarbrücken).

Le grand érudit auquel l'histoire de l'art allemand au XVIII<sup>e</sup> siècle doit tant — n'est-ce pas lui qui a vérita-

blement découvert le gentilhomme-architecte, Maximilian de Welsch ? — dépouille dans ce nouveau livre les papiers provenant de la succession de la famille des Koellner, jardiniers des princes de Nassau-Sarrebrück, des électeurs palatins et des ducs de Deux-Ponts. Les Koellner étaient aussi apparentés aux Petri et aux Sckell, en sorte que c'est toute l'histoire des jardins du Sud-Ouest de l'Allemagne qui se déroule devant nous. Jardins qui sont aujourd'hui détruits, ou si complètement transformés qu'on ne les reconnaît guère, en sorte que seule la méthode qu'emploie M. Lohmeyer — étude des archives et surtout des plans — en peut donner l'idée. Qui se doutait jusqu'à ce livre que c'est dans cette région, en 1769 ou même auparavant, que naquit le premier jardin anglais d'Allemagne, à Ludwigsberg ? L'auteur, qui a coutume de s'effacer modestement devant les documents qu'il publie, et qui n'aime à avancer que ce qui est démontré cent fois, exprime peu d'idées générales : j'en voudrais signaler une cependant qui me paraît fort curieuse. A son sens, l'aspect sauvage des jardins italiens abandonnés à eux-mêmes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, aurait frappé les voyageurs anglais et de ce fait aurait eu une sérieuse influence sur la naissance du nouveau style irrégulier.

Les papiers de la famille Koellner ne se rapportaient pas seulement aux jardins : ils contenaient aussi des dessins originaux d'architectes qui éclairent bien des points de l'histoire des édifices dans la région de Sarrebrück, Ribeauvillé, Deux-Ponts, Bliescastel. Dans cette marche frontière il est inévitable que l'on rencontre bien des noms français, connus ou non. La trouvaille la plus curieuse est probablement celle de l'architecte Joseph Motte, dit « La Bonté », qui travailla pour les comtes de Nassau-Sarrebrück : Motte était né près du lac de Genève et était occupé aux fortifications de Sarrelouis. J'ai l'impression que le rôle des ingénieurs militaires des places-frontières n'a pas été étudié et que cette étude réserve des surprises. Le nom de J.-F. Duchesnois, architecte français employé à la Cour de Deux-Ponts, était plus connu — sans l'être beaucoup : il sort un peu plus de l'obscurité qui l'environne. S'il fallait citer toutes les heureuses rectifications de détail apportées par M. Lohmeyer à l'histoire des arts dans cette région d'Allemagne, s'il fallait dénombrer les précisions dont il l'enrichit, on n'en finirait point. Qu'il soit permis cependant de déplorer que l'auteur nous donne ces matériaux à l'état brut, que, par scrupule, il encombre son texte de documents qu'il aurait pu citer en note, qu'enfin il laisse à d'autres, qui seront loin de l'égalier en connaissances, le soin d'établir la hiérarchie de ses découvertes.

PIERRE DU COLOMBIER.

*French painting and the nineteenth century*, by James Laver, with notes on artists and pictures by Michael Sevier, and a postscript by Alfred Flechtheim. — Londres, B. T. Batsford Ltd, 1937.

Comment ne serions-nous pas émus et touchés, dans notre fierté nationale, par cet hommage que MM. James Laver et Michael Sevier, ainsi que le regretté Alfred Flechtheim, ont tenu à rendre à notre art français du XIX<sup>e</sup> siècle ? Par ce beau volume composé à la suite de l'Exposition française du Burlington de 1936, ces auteurs étrangers insistent sur la signification qu'ils

attribuent à cette manifestation et proclament le caractère d'excellence de notre XIX<sup>e</sup> siècle de peinture. Ils ne manquent pas non plus de souligner le caractère polémique de ce point de vue. La peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle a constitué une lutte, ou une suite de luttes dont nous connaissons actuellement le prolongement : il n'est, pour s'en convaincre, que de relire les textes d'Albert Wolff (1876) ou de Jean-Léon Gérôme (1894) qu'Alfred Flechtheim publie à la fin de son ardent post-scriptum. Celui-ci est un véritable plaidoyer, une brûlante défense et illustration du génie français.

L'étude d'ensemble de M. James Laver n'est pas moins passionnée. Elle ne néglige aucun des problèmes philosophiques et sociaux qui se rattachent à l'histoire de nos idées picturales du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nos maîtres sont ainsi replacés, chacun dans son temps. En particulier, le chapitre consacré au rôle de la « Vertu républicaine » dans la peinture de David et dans les luttes du classicisme et du romantisme est plein d'analyses parfaitement justes. Peut-être, par contre, une simplification un peu trop sommaire permet-elle à M. Laver de ranger sous la rubrique : « Le triomphe de la Science », tous les phénomènes qui se sont succédés depuis Manet, phénomènes contradictoires et où la réaction de l'instinct, du rêve, de la subversion individualiste et lyrique a souvent joué son rôle contre la science même et le strict sensualisme optique.

Les notices de M. Sevier sont excellentes, et l'on a, pour le choix des œuvres reproduites, puisé dans les collections françaises et étrangères. Ainsi ce livre constitue-t-il un mémorial excellent de ce siècle inépuisable qui va de David et Ingres à Seurat et Cézanne.

G. W.

*Maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle, Renoir à Wargemont.* — Notice de Maurice BÉRARD. — Paris, Larose éd., 1938, 34 planches, 250 ex. numérotés.

Lorsque Renoir rencontre Paul Bérard en 1879, l'Impressionnisme a cinq ans. Renoir, dans cette nouvelle manière de concevoir le monde et de le peindre, a déjà produit quelques-uns de ses plus prodigieux chefs-d'œuvre, ne serait-ce que la première *Loge*, le *Moulin de la Galette*, les portraits de Mlle Durand-Ruel, de M. Choquet, de Mme Charpentier, de Jane Samary. Néanmoins les critiques sévissent contre lui. Burty, qui n'est pas, tant s'en faut, le plus incompréhensif, et qui s'efforce à expliquer de quoi est fait ce singulier talent, leur reproche néanmoins son « exécution incohérente » et « sa palette exaspérée ». C'est donc avec un sentiment de légitime fierté que M. Maurice Bérard peut dédier « à la mémoire de ceux qui, dès 1879, ont compris le génie de Renoir », le précieux petit volume où est évoqué le séjour du maître dans le domaine familial des Bérard, à Wargemont. Paul Bérard, secrétaire d'ambassade, avait connu Renoir dans le salon de Mme Charpentier. Il s'était épris de sa peinture et une solide amitié s'était formée entre les deux hommes. Dès lors, Renoir trouva, au château de Wargemont, pendant de nombreux étés, une hospitalité qui se révéla féconde pour son génie.

Les mémorialistes l'ont souvent dépeint, au cours de ses séjours normands, avec ses espadrilles et son chapeau de paille, faisant le marché, à Dieppe, en compagnie des domestiques des Bérard, et croquant les enfants de pêcheurs et les paysages marins. Il nous a

laissé divers portraits de la famille de ses amis, en particulier la merveilleuse *Fillette au tablier blanc* (Lucie) et la *Fillette à la ceinture bleue* (Marthe). C'est également Mlle Marthe Bérard, plus tard Mme d'Hypouville, qui servit de modèle à la *Petite Pêcheuse*. André, le fils de Paul Bérard, pose pour le *Petit Ecclier*. Panneaux de fleurs et panneaux de chasse, sous les doigts du magicien, décorent les murs du château. En 1905, M. Paul Bérard mourut, quelques jours avant la vente de sa collection. Celle-ci se trouve aujourd'hui dispersée. Il appartenait à M. Maurice Bérard d'en recueillir le souvenir en ce petit album qui restera l'honneur de sa famille et portera témoignage d'une amitié illustre.

G. W.

*PAUL VITRY. — La Danse de Carpeaux.* — « Documents d'art Alpina », collection publiée sous la direction de M. François Gebelin. 1 Album, 22 × 24, 8 pages d'introduction et 24 pl.

Dans la collection Alpina, M. Paul Vitry nous présente l'histoire du célèbre groupe de la *Danse*, dont le projet primitif, selon le plâtre conservé au Louvre, représentant deux personnages appuyés l'un sur l'autre, sous le coup d'aile du génie inspirateur, ne manquait pas de grâce, mais était bien loin de la turbulence du chef-d'œuvre réalisé. Garnier ne voulait point de ce projet qui faisait penser à quelque « Adam et Eve conseillés par le diable ». Les autres groupes de la façade de l'Opéra exigeaient d'ailleurs, pour l'équilibre du monument, une autre disposition. Et Carpeaux fut amené à concevoir ce groupe débordant de fougue qui fit couler tant d'encre, au propre comme au figuré.

M. Vitry pose une fois de plus le problème de la conservation de la *Danse*? Les corniches, loin de la protéger, ont au contraire déversé sur elle des coulées d'eau; certaines parties sont rongées. « Les joints qui séparent les assises de pierre et coupent les figures se sont accusés fâcheusement ». Que faire? Enlever la *Danse* de la façade de l'Opéra? Mais sa place est là, du point de vue historique comme du point de vue architectural. Tout ceci a été longuement et diversement débattu. Au moins une précaution a-t-elle été prise : celle de mouler, pour le Musée des Monuments français, ce chef-d'œuvre, l'un des plus purs et des plus délicieux de notre sculpture nationale.

G. W.

*VINCENT VAN GOGH. — Letters to Emile Bernard*, edited, translated and with a foreword by Douglas Lord. — Londres, the Cresset Press, 1938, 28 × 22, front., XI-124 p., 52 pl.

M. Douglas Lord, pour cette fort belle présentation d'une traduction anglaise des lettres de Van Gogh à Emile Bernard, a pris soin d'accompagner chaque lettre de la reproduction des dessins ou des œuvres qui s'y rapportent, ainsi que d'un commentaire précis et complet, qui sera utile aux lecteurs anglais. Ceux-ci trouveront ainsi une explication de toutes sortes d'allusions littéraires ou autres, avec lesquelles ils ont le droit de n'être pas aussi familiarisés que le public français. Ce texte illustré, qui, en anglais, garde sa puissance d'émo-

tion, est précédé d'une *Note sur Emile Bernard*, rendant compte de la carrière de cet artiste, de son amitié avec Gauguin et Van Gogh et du rôle qu'il joua dans la peinture de ce temps. Enfin, dans une excellente *Introduction*, M. Douglas Lord situe le problème Van Gogh et, en particulier, nous donne de fines observations sur ce qu'on pourrait appeler la réaction du Midi — le Midi de Cézanne, le Midi de Renoir, de 81, l'Arles de Van Gogh et de Gauguin — contre l'Impressionnisme. Nous signalerons l'erreur qui s'est glissée dans les notes de la page 43, où l'exégète, afin de faire comprendre un passage des *Lettres*, produit le tableau des dimensions de toiles usitées en France dans le commerce et intervertit les « figures » et les « paysages ».

G. W.

*Châteaux et Manoirs de France.* — Ile de France, vol. I. Notes d'histoire et d'art, par Ernest de GANAY. Préface d'Edmond PILON. Avec une carte des châteaux de l'Ile de France dressée par J. C. Moreux, architecte D.P.L.G.

M. Ernest de Ganay poursuit sa recension des châteaux de France, émouvante quête du passé vivant ». Ce premier volume de la série qui sera consacrée à l'Ile de France évoque la région de Fontainebleau, y compris Fontainebleau même, cette « seconde Rome » — *Vasari dixit* — dont, déclare M. de Ganay, « l'histoire reste encore à écrire ». Vaste sujet dont bien des points, en effet, sont à éclaircir, comme par exemple, celui de savoir si le portique dit de Serlio est bien de cet architecte ou de Gilles Lebreton. Mais à côté de ce domaine, l'un des plus admirables du monde, voici quelques belles demeures moins illustres, mais dignes, néanmoins, du plus respectueux intérêt : Surville, dont la position embrasse à la fois les rives de l'Yonne et celles de la Seine; Valléry, qu'on attribue à Philibert Delorme; Fleury-en-Bière, dont certaines parties intactes sont si caractéristiques du xvi<sup>e</sup> siècle bellifontin; Couranle, avec sa magnifique arrivée, sa galerie des Singes et ses beaux jardins; Farcheville, construction féodale; Chamarande, Jeurre, Baville, le Marais. Et enfin deux demeures particulièrement célèbres : Sceaux et cette émouvante Vallée aux Loups que hante l'ombre de M. de Chateaubriand.

G. W.

HENRI MALO. — *Le Château de Chantilly*, avec un hors texte et deux plans (« Châteaux, décors de l'histoire », nouvelle collection historique). — Paris, Calmann-Lévy, 1938.

M. Henri Malo, qui conserve avec tant de soin et d'intelligence le musée légué par le duc d'Aumale, nous montre les transformations subies par le domaine de Chantilly selon la fortune de ses maîtres et l'évolution historique de la France : le château féodal des Montmorency se dépouille des « pièces de son armure » et devient le séjour décoratif et délicieux des Condé. Nous suivons les métamorphoses et les embellissements des bâtiments et des jardins; en ces derniers s'opère, selon l'expression de Mercier dans son *Tableau de Paris*, « le plus beau mariage qu'aient jamais fait l'art et la nature ». Bientôt ces jardins offrent aux regards le modèle des trois styles : une partie, en effet, est de Le

Nôtre : la partie orientale du parc présente les taillis, les charmes, les allées et les sables de verdure du xviii<sup>e</sup> siècle, enfin le xix<sup>e</sup> siècle romantique est représenté par le jardin anglais de la partie occidentale.

C'est dans un de ses exils, à Twickenham, que le duc d'Aumale entreprit les collections qui font la gloire de Chantilly. En 1850, Cuvillier-Fleury et J.-J. Techerer font pour lui les premiers achats de livres. En 1851, il achète la bibliothèque d'Armand Cigogne. En 1855, il a découvert, sur les indications de Panizzi, les *Très riches heures du duc de Berry*.

Sur l'œuvre du duc d'Aumale, sur cette figure généreuse, touchante et anachronique, sur ses goûts d'amiéteur patriote et chevaleresque, M. Malo nous rapporte mainte anecdote, qui fait désormais partie de la légende de Chantilly. Lui-même nous prouve, par son étude, très complète et très vivante, l'attachement qu'il a conçu pour ce domaine, l'un des plus admirables de notre couronne artistique et historique.

G. W.

LÉO LARGUIER. — *Les Dimanches de la rue Jacob*. — Ed. de la Nouvelle Revue critique.

M. Léo Larguier est citoyen de cette république de Saint-Germain-des-Prés où survit le goût du bric-à-brac, de la flânerie, de la curiosité, de la gastronomie et des plaisants et paisibles entretiens. Toutes ces choses délicieuses, il en dit la louange dans un livre écrit à bâtons rompus et où se retrouvent évoquées les figures de tels solitaires et rêveurs illustres, poursuivant leur chimère en marge de leur temps, qu'il s'agisse de Joris-Karl Huysmans allant, en maugréant contre le prosaïsme du siècle, manger le délectable pot-au-feu du sonneur Carhaix, ou des Impressionnistes réunis dans la boutique secrète du père Tanguy, ou du doux Spinoza dialoguant avec Rembrandt dans le crépuscule d'un intérieur hollandais. A travers ces aimables fantaisies, M. Larguier nous apparaît, non point seulement comme un amateur exclusif des choses passées, mais aussi comme un vrai poète, pénétré du sentiment de la communauté profonde des grands esprits.

G. W.

*La Sculpture grecque au V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.* Introduction de Charles PICARD, de l'Institut. — Encyclopédie Alpina illustrée, Collection publiée sous la direction de M. François Gébelin. — Paris, 1938, in-f°, 8 p. et XL pl.

« L'art hellénique, le vrai, est resté essentiellement religieux et social; quand on le connaît bien, il apparaît toujours sincère. » Voici, je crois, une conclusion à retenir, quand elle tombe des lèvres d'un maître entre les connaisseurs de l'art antique, et quand elle résume une longue expérience. M. Ch. Picard, qui commente ces admirables images, sait de science profonde quelle est la vie spirituelle qui animait, à l'époque classique, la statuaire grecque, et comment se sont égarés ceux qui ont porté leurs hommages à des formes dépouillées de leur âme. Ces quelques pages sont les plus sensibles qu'on ait écrites sur un art où la nuance à la force se joint, prenons comme une préface à ce gros volume que l'auteur nous annonce sur le même sujet, ces « quarante-huit aspects du miracle grec. »

J. B.

# M U S É O G R A P H I E

CITY ART MUSEUM OF ST-LOUIS, ST-LOUIS. — Un intérieur hispano-moresque daté de la fin du xv<sup>e</sup> siècle a été récemment installé dans ce Musée. C'est un des rares exemples aussi complets de cet art conservé en Amérique et qui serait originaire du couvent de Sainte-Isabelle de Tolède. Au moment de sa présentation au public, le Musée a organisé, dans la même salle et dans les galeries adjacentes, une petite mais fort instructive exposition de peintures, sculptures et objets d'art décoratif hispano-moresques formée par les œuvres appartenant au Musée même et par d'autres, prêtées par divers amateurs.

GERMANISCHER NATIONAL MUSEUM, NUREMBERG. — *Kataloge der Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts*, bearbeitet von Eberhard Lutze und Eberhard Wiegand. Leipzig, K. F. Kaehlers Antiquarium, 1937, 2 vol., 15×23, I, 207 p.; II, 190 p. de 407 ill. — L'actuel directeur du Kaiser Friedrich Museum de Berlin, M. Zimmermann, a publié, avant de quitter le Musée National Germanique de Nuremberg, dont il avait assuré la conservation, un ample catalogue raisonné des peintures germaniques, antérieures à 1600, appartenant aux collections de ce Musée. Depuis la publication, en 1909, de l'ancien catalogue du Musée, celui-ci a subi de notables modifications : des échanges avec les Musées de Munich lui ont enlevé un certain nombre d'œuvres de l'école néerlandaise et même de l'école allemande dont, par contre, une importante série a été acquise pendant ces dernières années. En 1934, le Dr E. Lutze a publié le catalogue des objets de l'art baroque et rococo conservés au Musée. Le catalogue des tableaux d'intérêt historique, principalement des portraits, est en préparation. Le catalogue de M. Zimmermann embrasse la partie la plus intéressante des collections de ce Musée. A côté d'œuvres des grands maîtres, Altdorfer, Derick Baegert, Hans Baldung Grien, Han Burgkmair, les Cranach, Dürer, les Holbein, et de celles de leur atelier, — le Musée contient, en effet, un ensemble extrêmement complet de peintures des écoles provinciales allemandes, particulièrement de l'école d'Augsbourg et de Nuremberg. L'étude de ces collections en vue de la présente publication, amorcée par M. Walter Fries, continuée par MM. E. Lutze et E. Wiegand et enfin revue et publiée par M. Zimmermann, apporte non seulement un excellent catalogue du Musée, mais un répertoire précieux, concis et facilement accessible, de toute la riche et très particulière floraison artistique que les pays germaniques ont connue avant le xvii<sup>e</sup> siècle, qui marque le début d'une longue décadence de leur art. Le volume de texte est accompagné d'un volume d'illustrations où quelque 407 peintures, sur 1.350 enregistrées, sont reproduites et qui ajoute au caractère pratique de cet ouvrage. De ce dernier point de vue, on ne saurait faire à celui-ci qu'un reproche, c'est que, sans doute afin de conserver aux tableaux leurs anciens numéros, on a adopté pour le classement des œuvres, cataloguées par ordre alphabétique de noms d'artistes, le numérotage discontinu. C'est assez gênant pour la consultation du catalogue pendant la visite du Musée, malgré la présence d'un index qui est destiné à combler cette lacune.

COLLECTIONS ROYALES, LONDRES. — W. A. Schaw : *3 Inventories of pictures in the collections of Henry VIII and Edward VI*. Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1937, 21×14, 66 p. (Courtauld Institute texts for the study of art history, N° 1). — Publication intégrale et raisonnée de trois inventaires de collections royales britanniques : l'inventaire de 1542, comprenant les collections du Palais de Westminster; l'inventaire Edwardien de 1547 dressé après la mort d'Henri VIII et comprenant tout l'ensemble des collections royales de l'époque; enfin, l'inventaire de 1549-1550, relatif aux collections du Palais St-James. Il faut savoir gré au Courtauld Institute of Art d'avoir pris l'initiative de publier des textes d'un si réel intérêt historique et documentaire, précieuse contribution aux études de l'art en Grande-Bretagne. C'est là le premier fascicule d'une série qui vient compléter l'ancienne publication des *Quellenschriften* fondée par Rudolf Eitelberger, et qui est appelée à rendre de grands services à notre science.

COURTAULD INSTITUTE OF ART, LONDRES. — *Annual bibliography of the history of British Art. II, 1935*. Cambridge, the University Press, 1937, 21×14, XX-150 p. (University of London, Courtauld Institute of Art). — C'est une contribution extrêmement précieuse à l'étude de l'art britannique que cet annuaire bibliographique publié par le Courtauld Institute of Art. L'ensemble des publications consacrées à l'art britannique, pendant une seule année, et qui s'avère d'une ampleur considérable, se trouve inventorié et classé avec une méthode digne des plus grands éloges. Ainsi cet ouvrage est-il précieux non seulement par l'intérêt des renseignements bibliographiques dont il abonde, mais aussi par la qualité de leur présentation qui facilite sa consultation et abrège considérablement les longs travaux de tous ceux qui font des recherches sur l'art britannique. La liste des publications périodiques dépouillées, classées par ordre alphabétique, est d'un nombre imposant. La bibliographie est répartie en sept chapitres à nombreuses subdivisions chronologiques et analytiques : ouvrages généraux, architecture, sculpture, dessin, peinture, gravure, arts décoratifs. Un index alphabétique extrêmement copieux de tous les noms et termes cités complète fort heureusement ce manuel bibliographique qu'on souhaiterait pouvoir trouver pour tous les domaines de l'histoire de l'art.

MUSÉE DU LOUVRE. — Tandis qu'une courte étude de M. M. FLORISOON sur la *Folle de Géricault*, achevée par le Louvre à la vente du duc de Trévise, paraît dans le numéro de juillet 1938 du *Bulletin des Musées de France*, une note sur le *Portrait du Vendéen*, également entré au Louvre, est publiée par Mlle SOLANGE RENÉ-DOUMIC dans le numéro de mai 1938 du même *Bulletin*, qui contient une étude approfondie de Mlle NICOLE VENDIER sur une autre acquisition du Louvre, celle de la belle collection de peintures chinoises formée par M. J.-P. Dubosc. D'autre part, d'amples comptes rendus des récents réaménagements du Louvre (départements des objets d'art et des antiquités orientales et égyptiennes) sont donnés dans le *Bulletin* de juin 1938 par MM. CARLE DREYFUS, GEORGES FONTAINE, G. CONTEAU et CHARLES BOREUX. ASSIA RUBINSTEIN.

# T A B L E        D E S        M A T I È R E S

DEUXIÈME SEMESTRE 1938

## T E X T E

Marcel AUBERT.....	Le peintre de la synagogue de Doura.....	1
Jurgis BALTRUSAÏTIS.....	L'image du monde céleste du IX <sup>e</sup> au XII <sup>e</sup> siècle.....	137
Jurgis BALTRUSAÏTIS.....	Roses des vents et roses de personnages.....	265
Joseph BILLIOUD.....	Un peintre de types populaires : Françoise Duparc de Marseille .....	173
André BLUM.....	L'alphabet gothique de Marie de Bourgogne.....	103
M <sup>me</sup> O. CHOMENTOVSKAJA.....	Le Comput digital : Histoire d'un geste dans l'art de la Renaissance italienne.....	157
Louis DIMIER.....	Les Primitifs français (V).....	87
Louis DIMIER.....	Les Primitifs français ( <i>fin</i> ).....	—208
Robert DORÉ.....	Milan ancien et moderne.....	188
Jacques DUPONT.....	Le retable d'Ambierle.....	277
Pierre FRANCSTEL.....	Le réalisme de Caravage.....	45
René JULLIAN.....	L'œuvre de jeunesse de Puvis de Chavannes.....	237
Eugène KUHLMANN.....	Vrais et faux visages de « Grünewald » .....	185
M <sup>me</sup> L. LEFRANÇOIS-PILLION.....	Deux statues gothiques au musée de Salins-de-Jura..	201
Eustache DE LOREY.....	Behzad.....	25
August L. MAYER.....	Un portrait de femme inconnue, par Rubens, dans la collection royale de Roumanie.....	258
AUGUST L. MAYER.....	Quelques notes sur l'œuvre du Titien.....	289
J. DE MECQUENEM.....	Les portiques en croix au Cambodge.....	149
Pierre MOISY.....	Un peintre peu connu : Brossard de Beaulieu.....	323
F.-G. PARISSET.....	L'« Image Saint-Alexis » de Georges de La Tour....	63
P.-E. SCHAZMAN.....	Voyage de Constantinople, par le comte de Caylus ( <i>suite</i> )	111
P.-E. SCHAZMAN.....	Voyage de Constantinople, par le comte de Caylus ( <i>fin</i> ). Un dessin de Jean Duvet.....	309
M <sup>me</sup> E. TIETZE-CONRAT.....	Les dates des autels de la Major de Marseille (1122) et de Saint-Guilhem-le-Désert (1138).....	127
J. VALLÉRY-RADOT.....	François Le Moigne.....	73
Jacques WILHELM.....		251

## A V A N T - P R O P O S

Drapeaux.....	Numéro de Juillet-Août
Le voyage interdit.....	— Septembre
Congrès.....	— Octobre
Manifestes.....	— Novembre
La jeune gravure contemporaine.....	— Décembre

# B I B L I O G R A P H I E

## L I V R E S

*Annales de l'École des Hautes Études de Gand*, t. II. *Etudes d'archéologie grecque* (J. B.), p. 196. — *L'Antico tessuto d'arte italiano nella mostra del tessile nazionale* (Giulio R. Ansaldi), p. 198. — R. Barroux, *Dagobert, roi des Francs* (J. B.), p. 196. — J. Baum, *La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne* (J. L. Micheli), p. 196. — Fred Berence, *Léonard de Vinci, ouvrier de l'intelligence* (J. B.), p. 327. — Yvonne Bezard, *Madame de Staël d'après ses portraits* (J. B.), p. 260. — Henry Bidou, *Paris* (J. B.), p. 134. — André Boll, *Les Arts pour tous* (J. B.), p. 330. — René Brimo, *L'évolution du goût aux Etats-Unis d'après l'histoire des collections* (G. W.), p. 71. — *Châteaux et Manoirs de France*, Ile de France, vol. I. Notes d'histoire et d'art, par ERNEST DE GANAY (G. W.), p. 337. — Jozef Cincik, *Barokové Freska J. J. Chamanta a Maulbertscha na Slovenska* (Louis Réau), p. 327. — R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (J. B.), p. 327. — *Correspondance générale de Eugène Delacroix* (G. W.), p. 132. — Giuseppe Fiocco, *Mantegna* (J. B.), p. 199. — Delphine Fitz-Darby, *Francisco Ribolta and his School* (J. B.), p. 68. — Henri Focillon, *Peintures romanes des églises de France* (J. B.), p. 130. — Georges Gaillard, *Les débuts de la sculpture romane en Espagne. Léon, Jaca, Compostelle* (J. B.), p. 130. — Wilhelm Fraenger, *Matthias Grünewald in seinen Werken, ein physiognomischer Versuch*, p. 259. — Carlo Gamba, *Giovanni Bellini* (J. B.), p. 260. — Paul Léonhard Ganz, *Das Wesen der französischen Kunst im späten Mittelalter* (J. B.), p. 331. — Louis Gillet, *Essais sur l'art français* (G. W.), p. 133. — Jean Girou, *Sculpteurs du Midi : Bourdelle, Maillol, Despiau, Dardé, Malacan, Costa, Parayre, Iché* (J. B.), p. 72. — *La gravure, ses techniques et ses maîtres, radiophonie scolaire, 2<sup>e</sup> degré* (G. W.), p. 72. — Gerstle Mack, *La vie de Paul Cézanne* (G. W.), p. 133. — Louis Hautecœur, *De l'Architecture* (J. B.), p. 134. — A. M. Hind, *A Critical Catalogue with complete reproduction of all the Prints described, Part I : Florentine Engravings and anonymous Prints of other Schools* (André Blum), p. 67. — *Histoire générale de l'Art*, publiée par Aristide Quillet (G. W.), p. 328. — Paul Jamot, *La peinture en Espagne* (J. B.), p. 260. — G. de Jephphanion, S. J., *La voix des monuments* (J. B.), p. 330. — Jonkvrouwe Dr C. H. de Jonge, *Paulus Moreelse, portret en genreschilder te Utrecht* (Cl. Brière-Misme), p. 332. — Kikusaburs Fukni, *Les éléments humains dans l'art céramique*, traduit de l'anglais par JEAN-PIERRE HAUCHECORNE (J. B.) p. 66. — Carl Kjersmeier, *Centres de style de la sculpture nègre africaine*, IV<sup>e</sup> volume. *Cameroun, Afrique équatoriale française, Angola, Tanganyika, Rhodésie* (J. B.), p. 260. — Achille A. Kyrou, *Les Grecs de la Renaissance et Domenikos Theotokopoulos* (en grec) (J. B.), p. 330. — Léo Larguier, *Les Dimanches de la rue Jacob* (G. W.), p. 335. — James Laver, *French painting and the nineteenth century* (G. W.), p. 333. — V. Lazareff, *Portret v. Evropeiskom iskousstve XVII veka* (Louis Réau), p. 327. — Karl Lohmeyer, *Südwestdeutsche Garten des Barock und der Romantik* (Pierre du Colombier), p. 333. — Henrik Van Loon, *Histoire des Arts* (J. B.), p. 329. — Mabelle de Poncheville, *Philippe de Champaigne* (G. W.), p. 132. — *Maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle, Renoir à Wargemont, Notice de Maurice Bérard* (G. W.), p. 334. — Henri Malo, *Le Château de Chantilly* (G. W.), p. 335. — Tadeusz Mankowski, *Pasy Polskie* (Louis Réau), p. 328. — M. Marignane, *Le Maître de la Piétà de Villeneuve, de l'Annonciation d'Aix... révélé* Enguerrand Charonton (G. W.), p. 131. — Boris Maslow, *Les mosquées de Fès et du nord du Maroc* (J. B.), p. 66. — Professeur Mauclaire et C. Vigoureux, *Nicolas-François de Blondel, ingénieur et architecte du Roi (1618-1686)* (G. W.), p. 69. — *Monographies des peintures du Louvre. Inventaire critique et détaillé du Département des peintures* (J. B.), p. 262. — Antonio Morassi, *Disegni antichi della Collezione Rasini in Milano* (A.L.M.), p. 198. — *Musée des Beaux-Arts de la ville de Strasbourg. Catalogue des Peintures anciennes* (G. W.), p. 70. — *Musée du Louvre, Collection des reproductions de dessins* (J. B.), p. 262. — Sirarpie der Nersessian, *L'Illustration du roman de Barlaam et Joasaph* (Al. Busuioceanu), p. 330. — Antonio Nogueira Gonçalves, *Novas Hipóteses*

*acerca da Arquitectura românica de Coimbra* (Louis Réau), p. 197. — K. T. Parker, *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum* (G. W.), p. 70. — Hugo Perls, *L'Art et la Beauté vus par Platon* (J. B.), p. 196. — Pierre Pradel, *Le Bourbonnais* (J. B.), p. 134. — Dr. J. Q. van Regteren Altena, *The drawings of Jacques de Gheyn* (Cl. Brière-Misme), p. 332. — Robert Rey, *Manet* (J. B.), p. 328. — Shizuya Fujikake, *An introduction to Japanese Art* (J. B.), p. 66. — Francis Sirato, *Grigoresco* (J. B.), p. 132. — Soetsu Yanagi, *Folk-crafts in Japan* (J. B.), p. 66. — Franz Stadler, *Hans von Kulmbach* (G. W.), p. 199. — Charles Sterling, *La peinture française. Les primitifs* (J. B.), p. 131. — Guy de Tervarent, *Les énigmes du Moyen Age* (J. B.), p. 331. — *Three centuries of french domestic silver* (G. W.), p. 70. — Mario Tinti, *Lorenzo Bartolini*, (G. W.), p. 69. — *Transactions of the International Numismatic Congress organised and held in London by the Royal Numismatic Society* (J. B.), p. 261. — *Travaux du Premier Congrès International de Folklore*, tenu à Paris du 23 au 28 août 1937 à l'Ecole du Louvre (G. W.), p. 262. — André Trofimoff, *Ciels et décors de France. Promenade sentimentale d'un ci-devant* (G. W.), p. 72. — *Trois siècles d'art aux Etats-Unis* (G. W.), p. 71. — Tsutomu Ema, *A historical sketch of Japanese customs and costumes*, (J. B.), p. 66. — Paul Valéry, *Degas Danse Dessin* (J. B.), p. 133. — Vincent Van Gogh, *Letters to Émile Bernard edited, translated and with a foreword by DOUGLAS LORD* (G. W.), p. 334. — Adolfo Venturi, *Storia dell' arte italiana* (J. B.), p. 198. — Paul Vitry, *La Danse de Carpeaux* (G. W.), p. 334.

## R E V U E   D E S   R E V U E S

par Mlle Assia RUBINSTEIN

*American journal of Archaeology*, p. 135. — *L'Art et les Artistes*, pp. 200, 263. — *L'Art Vivant*, p. 136. — *The Burlington Magazine*, p. 263. — *Le Dessin*, p. 263. — *Indian Art and Letters*, p. 136. — *Mercure de France*, p. 136. — *Le Mois*, p. 136. — *Les Monuments historiques de la France*, p. 200. — *La Nouvelle Revue française*, p. 136. — *Old Master Drawings*, p. 135. — *Oud-Holland*, pp. 136, 200, 263. — *Pantheon*, p. 263. — *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, pp. 135, 263. — *Rivista d'Arte*, p. 200.

## M   U   S   É   O   G   R   A   P   H   I   E

par Mlle Assia RUBINSTEIN

Musée des Beaux-Arts, Budapest, p. 264. — Collections Royales, Londres, p. 334. — Courtauld Institute of Art, Londres, p. 334. — Metropolitan Museum of Art, New-York, p. 264. — Musée du Costume, New-York, p. 264. — Germanisches National Museum, Nuremberg, p. 334. — Boymans Museum, Rotterdam, p. 264. — City Art Museum of St Louis, p. 334. — Schweizerisches Landesmuseum, Zurich, p. 264.





LA  
NEIGE  
VOUS DONNERA  
DE BELLES  
COULEURS.



**200 STATIONS FRANÇAISES DE NEIGE**  
sont mises à quelques heures de chez vous  
par le rail,

• économiquement

• dans les meilleures conditions de confort  
et de sécurité.

Renseignez-vous dans les gares et agences S.N.C.F.  
sur les billets et cartes d'abonnement à prix réduit

Billets de Week-end 50 % de réduction  
Validité : 3 jours 1/2 à 4 jours 1/2  
Billets de séjour 20 ou 25 % de réduction  
Validité 40 jours

Cartes d'abonnements "le week-end à  
prix réduit" Validité 3 mois ou la saison  
Billets de famille 75 % de réduction à  
partir de la 3<sup>me</sup> pers. Validité 40 jours

Minimum : 300 Kms.

Billets de groupe 50 % de réduction  
Validité 20 jours

**S.N.C.F.**

SOCIÉTÉ NATIONALE DES CHEMINS DE FER FRANÇAIS

2<sup>e</sup> édition

## HISTOIRE DU CHATEAU DE BAGATELLE

PAR

GEORGES PASCAL

*Conservateur-adjoint du Musée Carnavalet*

Un volume, 20 × 14

78 pages, 32 ill.

Prix : 18 frs

LES BEAUX-ARTS  
ÉDITION  
D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS  
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ  
PARIS VIII<sup>e</sup>

A LA CROIX DE LORRAINE  
MAISON FONDÉE EN 1760

# CHENUE

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX  
SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES  
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

TRANSPORT

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

PARIS

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)  
Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : Jacques CHENUE  
10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue  
Téléphone : Temple bar 8780

Sous presse :

AL. BUSUIOCÉANU

## Galerie de Peintures DE S. M. le Roi Carol II de Roumanie

PREMIÈRE PARTIE  
(*En deux volumes*)

## Ecole Italienne et Espagnole

Environ 300 pages de texte  
et 120 planches en héliogravure

LES BEAUX-ARTS  
ÉDITION  
D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS  
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ  
PARIS VIII<sup>e</sup>

## LA VIE ARDENTE DE Paul GAUGUIN

PAR  
RAYMOND COGNAT

AVEC UNE PRÉFACE  
D'HENRI FOCILLON  
*Professeur au Collège de France*

Une biographie très vivante, accompagnée d'une étude critique et d'un catalogue des principales œuvres du maître; des documents inédits; un essai de classement de l'œuvre gravé; un chapitre sur l'éthnographie de Tahiti.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ<sup>e</sup>  
PARIS-VIII<sup>e</sup>

•  
Un vol. in-8° ..... Prix : 10 fr.

# L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

## CHARDIN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE  
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin  
(25 X 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.

Sur très beau papier teinté... 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



## MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE  
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

Deux volumes in-4° (25 X 32), chacun de 220 pages,  
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations

Sur très beau papier..... 750 francs

*En préparation dans cette collection :*

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — DELACROIX, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII<sup>e</sup>)

# L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4<sup>e</sup> de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4<sup>e</sup> raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr. (Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4<sup>e</sup> de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire ..... 260 fr.

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. In-4<sup>e</sup> raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4<sup>e</sup> de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr. (Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4<sup>e</sup> de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 photopies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice..... 100 fr. (Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCSTEL. — *Girardon*. In-4<sup>e</sup> de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr. (Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4<sup>e</sup> de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.

(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4<sup>e</sup> de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice ..... 225 fr.

(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4<sup>e</sup> de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4<sup>e</sup> de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4<sup>e</sup> de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4<sup>e</sup> : un de texte et un d'illustration et contenant 480 photopies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4<sup>e</sup> de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAIIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER  
DEGAS, CEZANNE